brrc



Universo Barroco Iberoamericano

Visiones renovadas del Barroco iberoamericano

María del Pilar López
Fernando Quiles
Editores

Visiones renovadas del Barroco iberoamericano

María del Pilar López
Fernando Quiles
editores











Visiones renovadas del Barroco iberoamericano

María del Pilar López
Fernando Quiles
editores



Universo Barroco
Iberoamericano

Sevilla, año 2016
Vol. I

Universo Barroco Iberoamericano

Editores
María del Pilar López
Fernando Quiles García

Director de la Colección
Fernando Quiles García

Coordinación Editorial y Diseño Gráfico
Marcelo Martín

Impresión
Ulzama Digital

Foto de portada
María del Pilar López

Fotografías y dibujos
De los autores, excepto que se
especifique el autor de la imagen

ISBN:978-84-608-7189-7

Índice

Prólogo

Pareciera que está todo dicho sobre el barroco hispano. Sin embargo, apenas nos hemos deslizado sobre su superficie, palpando su piel. Y si nos hemos adentrado en su masa ha sido para reconocer que esta capa superficial es más espesa de lo que se pensaba. A los historiadores del arte o de la cultura nos toca buscar las conexiones nerviosas que dan vida a esa epidermis. Y en esa tarea andamos ocupado, adentrándonos en el intramundo barroco. Algunos llevamos años intentándolo, otros recién empiezan, pero todos motivados por ese mismo anhelo. El mismo que nos reunió en Bogotá, en el otoño de 2013, al abrigo de la Biblioteca Nacional y convocados por la Universidad Nacional de Colombia. Varios de los que ahora ofrecemos nuestros textos para la publicación estuvimos en tan singular cita, que llevó por título "El Barroco en la cultura Ibérica y Nuevo Reino de Granada. La sociedad y el arte, reflexiones y prospecciones". En efecto, se reflexionó y se presentaron nuevas ideas acerca de lo barroco, las que en parte se presentan ahora renovadas, acompañadas de otras aportaciones de otros investigadores que se han brindado a completar los contenidos del libro.

Compartimos el estrado algunos jóvenes y otros con un entusiasmo que combatía a la edad; unos americanos y otros europeos. Cada uno hizo su aporte al redescubrimiento del barroco, recorriendo territorios menos explorados, conscientes de la dificultad, pero convencidos de la necesidad de seguir avanzando en el conocimiento de este territorio cultural.

En la composición del libro nos ha parecido importante considerar esta multiplicidad de enfoques, de acuerdo con la dimensión poliédrica de la realidad barroca, tanto en su materialidad, como en su dimensión ideológica.

En cuanto al ámbito físico, nos pareció imprescindible reconocer la vastedad de los territorios englobados en el concepto de arte iberoamericano. Sin duda, a destacar el hecho de que en este territorio, se habló también portugués e italiano, además del español. De ahí la necesidad de completar el panorama con textos en los referidos idiomas.

Y concluimos por el principio… El principio de una aventura, un reto intelectual, inaugurar con este libro una serie dedicada al barroco. La colección Universo Barroco Iberoamericano, que llevamos años preparando, tenía que inaugurarse con un hito que concordase con la espíritu del grupo que está detrás de ella. No somos nosotros quienes hemos de valorar los resultados del trabajo, aunque sí nos permitimos reconocer que en su realización hemos empleado tiempo y entusiasmo. Esperamos que haya merecido la pena el esfuerzo.

Mª del Pilar López y Fernando Quiles

El simbolismo del templo cristiano presente en las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense construidas entre 1579 y 1616: la sencillez de lo mínimo necesario

Angélica Chica Segovia
Universidad Nacional de Colombia - achicas@unal.edu.co

Las iglesias de pueblos de indios construidas en el Altiplano Cundiboyacense desde el segundo cuarto del siglo XVI, y cuyo desarrollo máximo se alcanzó en los primeros 16 años del siglo XVII, constituyen un importante conjunto de la arquitectura nacional colombiana, que a lo largo del tiempo se ha estudiado a la luz de una tipología única. Al revisarlo desde un enfoque histórico tecnológico es posible verificar las particularidades aportadas por el territorio, y de las cuales van surgiendo elementos que alimentan diversos modelos arquitectónicos, aunque dentro de un mismo tipo, poniendo en evidencia elementos locales de gran relevancia en la comprensión del patrimonio nacional, y dando pautas para su valoración y conservación. Lo anterior permite contrastar el planteamiento inicial de la estrategia de conquista y colonización, frente a las posibilidades, el potencial y los requerimientos del lugar; y en ello, uno de los elementos que interesa abordar es cómo dentro de esa extrema dificultad de orden religioso, político, administrativo, económico y territorial, surgieron estas edificaciones de gran sencillez que lograban cumplir a cabalidad con el mínimo exigible dentro de lo máximo posible, a través de propuestas diversas.

Aspectos arquitectónicos como la relación con el territorio, la disposición, la espacialidad e incluso la materialidad, obedecerían a las posibilidades locales, pero antes que nada, al simbolismo del templo cristiano, lo que definitivamente marcaría el proceso y delimitaría las condiciones para su ejecución. Aun tratándose de edificaciones de carácter inicialmente pedagógico, llegarían a albergar todos los aspectos ceremoniales y rituales, que implicaban primero el adoctrinamiento, y posteriormente la práctica espiritual y devocional de los recién convertidos. La materialidad jugaría un papel de gran relevancia, pues a través de ella se lograría la materialización del objeto arquitectónico, y estaría cargada de simbolismo, cumpliendo así los cánones eclesiásticos y constituyendo la edificación en signo con relación a su propósito espiritual, donde la valía de los materiales establecería una jerarquía y posibilidad de uso en la construcción, siendo solo unos pocos de ellos capaces de representar la presencia de la divinidad en la tierra, algo que ni aun en las más difíciles circunstancias, se estuvo dispuesto a sacrificar.



El resultado de las iglesias de pueblos de indios: lo contratado frente a lo construido

La evolución funcional y simbólica de estas iglesias fue influyendo desde su origen en la respuesta formal y técnica; lo que hace que el término "*templo doctrinero*" con el que se reconocen hoy, se quede corto para lo que realmente se ha podido determinar que sucedió en el tiempo.[1] Si bien con ello se reconoce el anhelo español de "instruir" al indígena en una nueva fe, deja de lado su objeto final, cual era involucrar de lleno al natural en el nuevo orden católico y de policía española, en el cual se establecería para continuar su camino como nuevo vasallo del rey; es decir que no sería por siempre un ser "*en proceso de aprendizaje*", sino que algún día lograría convertirse e incorporarse a esa estructura, superando la fase doctrinal.

Más allá de servir en las fases iniciales del trazado, como centros de aprendizaje en sí mismos evangelizadores y "*doctrineros*"; con el tiempo (y no realmente muy tarde), estos se convertirían en el lugar de vivencia de la es-

Fig. 1 Iglesia de Oicatá-Boyacá, el modelo establecido por el oidor Luis Henríquez para las poblaciones visitadas en 1601. Autor: Angélica Chica Segovia-2013

piritualidad del indígena y de los vecinos y otras razas; pasando de ser esos lugares de enseñanza y adoctrinamiento, a ser iglesias para fieles católicos; aun con el sincretismo y la resistencia que en ello hubiera podido incorporarse[2]. No menos importante, está el hecho de haber quedado plasmado en ellas un proceso de deconstrucción de la materialidad prehispánica con su propio simbolismo, y la incorporación y apropiación de técnicas foráneas, que dieron como resultado las más diversas soluciones[3], hasta su posterior transformación en iglesias de parroquias de blancos, que las inserta en otra realidad muy diferente, siendo algunas veces las mismas construcciones; realidad que se ve impresa en la edificación materialmente hablando, y que en sí mismas como proceso, merecen una investigación aparte.[4]

El simbolismo en las iglesias de pueblos de indios frente las decisiones prácticas

El simbolismo cristiano se convertiría en agente transformador para que en una realidad tan diversa se diera pie a soluciones tan similares. En cualquier realización humana y particularmente arquitectónica, es posible y necesario evidenciar el contenido simbólico que se expresa en ella, como obra del pensamiento y de la mano del hombre, y a la vez manifestación cultural inserta en un contexto histórico que explica la realidad humana en un lugar y tiempo dados. Pero en el caso de la arquitectura religiosa, resulta de vital importancia poner en evidencia esta relación entre el registro temporal y de la vivencia espiritual de una sociedad, donde la obra misma es en su totalidad signo y símbolo[5], y cada una de sus partes tiene un significado en relación con su propósito espiritual.[6] De allí se deriva igualmente la relevancia del simbolismo que en un caso como este de la incorporación del cristianismo en América Hispana, reviste gran importancia como mecanismo para la transformación de la cotidianidad[7], en que al hablar de la materialidad, es inevitable partir de resaltar la relación del simbolismo que se hallaba impreso en sus construcciones como obra física humana. Esto, sin querer hacer un análisis exhaustivo, se presenta como fundamental para comprender hasta qué punto la materialidad y propuestas formales "austeras" de estas iglesias, encerraban en sí mismas el mínimo de componentes y requisitos necesarios y esenciales para la liturgia católica, en una construcción cargada de simbolismo. Esta aun en su "corta" expresividad, resultaba una solución integralmente resuelta para las necesidades del momento, sin "superfluidades", como ya se había comenzado a solicitar desde España en virtud de los excesos de la Nueva España que les antecedieron, y a lo "corto de la tierra" en el Nuevo Reino de Granada[8]. Estos constituirían argumentos que definirían en estas construcciones soluciones simples pero perfectas funcional y simbólicamente dentro del propósito esencial: la conversión definitiva de los naturales, el sostenimiento y avivamiento de la fe católica.

Su simbolismo se halla ligado a lo que representan cada uno de los componentes dentro de la concepción de la liturgia, y las actividades devocionales y piadosas a las que se hallan sujetas, pero principalmente en la iglesia misma como edificio, donde se materializa esa realidad intangible de lo divino, incorporada por el hombre a través del arte y la arquitectura, ya sea a través del decoro y la decencia que deben ostentar[9], o ya sea a través de la materialidad

jerarquizada para cada una de sus partes.[10] De modo que la iglesia, más que sencillamente ser un recinto albergando una función, logra sintetizar en la materialidad y sus formas sensibles la experiencia humana con lo divino, en una relación donde la iglesia es objetivo de una comunidad, como respuesta a la divinidad en continua interacción con lo humano, y a la vez es uno de los medios para acceder a esta; de allí que resulte esencial al hablar de materialidad de las iglesias con miras a su valoración, el comprender el simbolismo que en ellas se encuentra.

El arquitecto Juan Anaya Duarte, investigador de la Universidad Iberoamericana de México[11], describe ese papel fundamental que para los cristianos tiene la iglesia física, como manifestación necesariamente temporal de esa relación recíproca y de diálogo permanente, establecida espiritualmente entre lo humano y la divinidad, sin la cual, entre otros medios físicos de su naturaleza humana, no podría acceder a la vivencia espiritual.[12] Es decir que realmente la iglesia en sí misma como edificio, viene a ser uno de esos signos sensibles a través de los cuales el hombre asume su vivencia y su rol en la espiritualidad; llevando así esta obra arquitectónica de manifestación cultural, como todos los demás registros de su género, a una instancia más elevada, donde en sí misma representa temporalmente la experiencia mística.[13] La materialización de la iglesia en la obra arquitectónica, debe ser analizada en relación con el simbolismo que encierra para comprender los componentes y la forma en que se planteó el programa arquitectónico, la traza y las condiciones de estas iglesias, lo que necesariamente debe involucrar algunos elementos de su origen que se fueron materializando en la obra arquitectónica, para esclarecer dos aspectos relativos a las iglesias del Altiplano Cundiboyacense.

El primero es la conservación de un tipo único de edificación con varios modelos en el resultado; y el segundo es poner en evidencia la fuerte carga simbólica allí presente, en que a pesar de la austeridad de su construcción, conservarían los conceptos de decencia (dignidad y decoro), suficiencia (capacidad de uso) y perpetuidad (durabilidad y valía de los materiales[14]).

En primer lugar la conservación del tipo que se va manifestando en general, a través de diferentes modelos en las construcciones de iglesias católicas, se liga a su origen desde el punto de vista teológico. La concepción inicial del templo cósmico (Anaya Duarte, 1996, p. 85-86)[15], por el pecado del hombre se transforma en ruptura y en una búsqueda de retorno a la divinidad a través de la conversión a la escucha de la Palabra Divina. Luego con la venida de Jesucristo, la Palabra hecha carne, él es ahora el "*templo de la nueva economía salvífica*" (Anaya Duarte, 1996, p. 86), el templo como encarnación de la divinidad, el que edifica la iglesia en el pueblo cristiano. Con su sacrificio en la cruz, y el posterior envío del Espíritu de Dios a la consolidación de la Iglesia como "*templo vivo de Dios*" (Anaya Duarte, 1996, p. 86), el "*Cristo templo*" se hace presente temporal o físicamente en la iglesia construida a través de la eucaristía, y místicamente en la iglesia como comunidad y pueblo de Dios, como "*piedra angular*" sobre la que se construye el nuevo templo (Anaya Duarte, 1996, p. 86). Es decir que se ha transformado la visión del



Fig. 2 Iglesia de Chivatá-Boyacá, construida con el modelo establecido para las iglesias de pueblos de indios de la corona real en 1579 Autor: Angélica Chica Segovia. 2015

templo, que ya no es el lugar único donde "*habita la divinidad*", sino donde se hace presente a través de los actos litúrgicos, sacramentales, devocionales y de piedad, de donde surge la relevancia de sus signos y de su significado; siempre y cuando se halle en medio de la iglesia como comunidad, más que como espacio arquitectónico.

Según lo anterior, al decir que la iglesia es la "*casa de Dios*", es necesario concebir la iglesia no como casa de "habitación" de la divinidad o donde habita lo divino, sino como recinto que alberga la divinidad solo en tanto la comunidad católica se hace presente en este, en permanente renovación de su fe a través de las actividades que en él realiza. A pesar esto es preciso hacer referencia a la discusión en torno al tema como lo cita Anaya[16], en tanto que la presencia del Santo Sacramento en la iglesia como la misma divinidad materializada por medio de la transubstanciación, hace de este un sitio donde por excelencia ella posa, y por ende en efecto la iglesia es "casa de Dios"; una discusión de orden teológico que por cuestiones de falta de autoridad en el tema no se entra aquí a examinar. Baste para este caso dejar sentada la relevancia que tiene este concepto de "*casa de Dios*" en la concepción de las iglesias, y por ende en la materialización del lugar donde ha de posar el Santo Sacramento, en relación con la perpetuidad y la decencia ligadas al lugar, lo que se ampliará adelante. Obedece todo ello al concepto del "Reino de Dios" que abarca más allá del recinto sagrado, extrapolado a la comunidad que vive su espiritualidad en su cotidianidad, aun fuera de la iglesia como templo. Estos conceptos resultan esenciales para la producción de la obra arquitectónica de las iglesias, ya que determinan la incorporación de elementos simbólicos que en conjunto puedan revelar como símbolo y signo sensible al edificio; y que irían atravesando transformaciones importantes a lo largo del tiempo, según la forma en que culturalmente se iba asumiendo su elaboración, pero

su esencia permanecería ligada a tal origen, es decir que se mantendría un tipo ligado a la carga simbólica, pero aparecerían varios modelos fruto de las posibilidades y determinantes locales.

En segundo lugar la fuerte carga simbólica que ha de caracterizar la iglesia, sin importar su austeridad, cumpliendo a cabalidad en lo "mínimo" posible; debe tener en cuenta que dos componentes fundamentales de la vida cristiana son albergados en la iglesia y definen sus características físicas, además de los actos devocionales y de piedad (Anaya Duarte, 1996, p. 84). Estos son la actividad sacramental y la litúrgica, la primera comprendida en esta última; entendida la actividad sacramental como la "*actualización del diálogo mediante el cual Dios opera su voluntad salvífica*" (Anaya Duarte, 1996, p. 83)[17]; y la liturgia en sí misma como "*el ejercicio del sacerdocio de Jesucristo*", a través del cual se produce la redención (Anaya Duarte, 1996, p. 83).[18] Por una parte, como se ha explicado, la iglesia como edificio, no existe sin iglesia como comunidad de Dios; lo que se complementaría con la explicación de Anaya, en que tampoco las actividades al interior de la iglesia, son posibles sin la concurrencia de los cristianos y del sacerdote que guíe el trasegar en el camino de la salvación, rindiendo culto al "Cuerpo de Dios". De ello se deriva lo primordial de la actividad integral del católico como miembro del "pueblo de Dios", en relación con la iglesia edificada; es decir que desde su conversión, además de la vivencia de la Palabra divina en su cotidianidad, ha de cumplir con actividades específicas de incorporación, renovación y avivamiento de su fe en el camino a la perfección, como parte de su vida espiritual; a través de la participación en la actividad devocional, piadosa, litúrgica y sacramental, que se lleva a cabo al interior del edificio. A ello se suma la necesidad de que la edificación dé respuesta a unas exigencias mínimas para albergar tales actividades, en un recinto que materializa en cada lugar el simbolismo que cada una de ellas tiene, dentro del camino que comienza a recorrer y su permanencia en este; dotando así la arquitectura a través de los signos sensibles, del significado que reviste cada paso del cristiano, y de ninguno de los cuales puede quedar eximido. Por tal razón todos los componentes que los hacen tangibles en la iglesia han de estar allí presentes integralmente, a pesar de la austeridad o de las respuestas más o menos exuberantes que puedan dar el arte y la arquitectura.

Al concepto de la iglesia como símbolo desde las actividades allí albergadas, debe agregarse el de lugar de aprendizaje[19] es decir que la Iglesia se yergue como ese signo guía y a la vez objetivo de la humanidad, mediante el cual se muestra e instruye sobre el camino de la conversión, en respuesta a la Palabra de Dios, en ese diálogo permanente con la divinidad.[20] De modo que esa relación entre lo que sucede fuera y dentro de la iglesia en la comunidad cristiana, que establece una relación recíproca entre la humanidad y la divinidad, y la cotidianidad y los momentos rituales y devocionales; nuevamente se establece entre los "infieles" y los conversos, "lo sagrado y lo profano", donde la iglesia pasa a ser un signo de ese fin que es la conversión para todo el género humano. A ello se ha de agregar el que la iglesia como edificio a la vez plasma el camino a la salvación, como un proceso de aprendizaje que se

refleja en la misma distribución interior; la cual, diferencia claramente unas etapas espirituales, unos estados del ser, y al fin y al cabo unas jerarquías, que a su vez hacen parte de lo "mínimo posible".

Así, en sus diferentes etapas, el templo como lugar de encuentro con la divinidad, y la iglesia como recinto que alberga las actividades religiosas de los cristianos; serían objeto de una evolución que iría asignando una materialidad a los signos y símbolos de origen con los que las iglesias serían construidas; lo que no sería óbice para que se mantuviera la esencia simbólica a pesar de las transformaciones, todo lo cual se pasará a estudiar adelante. Es preciso tener en cuenta que las decisiones acerca de ese mínimo indispensable y las salvedades con las que podría construirse una iglesia en caso de haber pocos recursos, sería una decisión del obispo, quien daría licencia para omitir, subdimensionar, o adicionar soluciones, que en otras construcciones religiosas serían de uso obligatorio en virtud de la decencia y el decoro, tal como lo ilustran la mayoría de cánones eclesiásticos. En ese sentido particularmente podría tomarse el ejemplo de las instrucciones de san Carlos Borromeo, quien permanentemente establece tanto las diferencias entre una iglesia muy relevante (catedral o colegial) y otra más austera (parroquial o de bajos recursos), como las particularidades en que debía solicitarse al obispo una decisión (Estrada de Gerlero, 1985)[21] conducto regular que no siempre sería respetado en el caso neogranadino. Entre los elementos simbólicamente más representativos desde el cristianismo que contribuyeron a la definición de los múltiples modelos de estas iglesias, pueden destacarse el lugar, la orientación, la traza y la materialidad, los cuales no solamente permiten comprender el impacto en las decisiones prácticas de construcción, sino la trascendencia en los planteamientos urbanos y territoriales que tuvieron en aquel periodo.

El lugar: donde posa la divinidad

La elección del lugar donde se ha de desarrollar una obra arquitectónica obedece usualmente a varios factores ligados a la disponibilidad de los materiales, la adaptación al clima, y a cuestiones de orden antropológico que ponen al hombre en relación con su entorno físico, social y económico, entre otros aspectos; todo ello tendiente a aportar condiciones de bienestar y sostenibilidad adecuadas, como lo expresaban las ordenanzas de poblaciones de 1573.[22] Para el caso de las iglesias, se suma un factor fundamental en virtud de la preeminencia que la espiritualidad juega en su vida cotidiana, y se hace evidente en la organización del asentamiento o de la traza urbana.

Desde la aparición de Dios a los patriarcas (Abraham, Isaac, Jacob), se erige una estela o un altar de piedra que "*significa la presencia de Dios y la respuesta del hombre al favor divino*", en un momento en que no había presencia permanente de Dios en la tierra (Anaya Duarte, 1996, p. 98). Con la Alianza se formalizarían a través de Abraham; de donde surgiría la regulación sobre el culto como relación del hombre con Dios y del altar como "el lugar" (Anaya Duarte, 1996, p. 99)[23], con carácter móvil para los israelitas como pueblo peregrino en busca de la tierra prometida, y sería el Tabernáculo o santuario





Fig. 3 Iglesia de Chíquisa-Boyacá. Autor: Angélica Chica Segovia.2009.

Fig. 4 Iglesia y pueblo de Chíquisa- Boyacá . Autor: Angélica Chica Segovia. 2011

portátil que llevaba el arca de la Alianza, el que ordenaría Dios construir como trono, dando las características para ello.[24] Este sería albergado en un santuario que, como lo deduce Anaya, podría bien tener las características de las tiendas de las tribus nómadas del desierto (Anaya Duarte, 1996, p. 100), y como "lugar" sería aquel donde estuviera temporalmente establecido el pueblo peregrino y se dispusiera el Tabernáculo con el altar. En el tiempo, y de tradición antigua, los templos como edificación destinada exclusivamente al culto o a la divinidad, solían construirse en lugares elevados o prominentes, o al menos a darles la altura que así los destacara; y la construcción de los templos cristianos no se alejaría de ello como en el templo de Salomón. Aunque hay que recordar que los primeros recintos que albergaron la eucaristía

serían las casas de vivienda de los cristianos (Anaya Duarte, 1996, p. 111), y sería más tarde que sí se construirían edificaciones destinadas exclusivamente a iglesias lo que dejaría por fuera este concepto. Con la construcción de templos cristianos con esa única función, la disposición del lugar guardaría el concepto de preminencia, y que de acuerdo con Jean Hani (Hani, 1997, p. 9-10) iría ligado al de la "Montaña Santa" donde se oficia el sacrificio, siempre sobreelevado como símbolo del poder divino y el "ascender" a aquel. Este concepto se instalaría en el hacer de las iglesias, y el Concilio de Trento, a pesar de no especificar algo acerca del lugar donde habría de construirse la iglesia en sus constituciones, con las premisas recogidas por varios autores como San Carlos Borromeo (Estrada de Gerlero, 1985, p. 4-14) en sus Instrucciones de fábrica y del ajuar eclesiásticos, en que recomendaría su construcción "en un lugar algo más elevado", logrado de forma natural o elevándola artificialmente; de modo que se debiera ascender de todos modos a ella.

El lugar donde se construían las iglesias estudiadas del Altiplano, obedecía en primera instancia a los cánones eclesiásticos, que daban a entender la relevancia que tendría el edificio de la iglesia en medio de un conglomerado de feligreses e infieles. Estas condiciones con las que se construían ya las iglesias en España y en algunos lugares de América Hispana antes del Concilio de Trento, seguramente influenciarían el hacer en el nuevo territorio; lo cual puede verse en el primer Concilio limense de 1551, introducido al Nuevo Reino de Granada a través del primer Sínodo de Santa fe de 1556, que sin haber incorporado aun las prescripciones del tridentino, ya hablarían de la preeminencia que habría de tener la iglesia, y por ende el lugar donde se construyera, sin explicitarlo demasiado. Por lo cual es de esperarse que pudieran traer en mente el que fuera el lugar "principal" de donde se derivara el resto de la traza, y que inspirara la reverencia que se merecía tal edificio entre los fieles.[25] Las disposiciones conciliares y sinodales aplicables al territorio neogranadino, fueron variando en cuanto a la selección del lugar, más allá de la decencia y preeminencia del sitio. Por una parte se dispondría, según el primer Sínodo de Santa fe de 1556, que la iglesia quedara situada a no más de una legua de distancia para que los indios pudieran asistir (Romero, 1960, tit. 1, cap. 4, n°16, p. 469); prescripciones que ya se habían venido formulando desde la legislación sobre el poblamiento y protección de los indios. Por otra parte, inicialmente permitirían hacerlo en los lugares donde los indios tuvieran sus "*adoratorios*" en el caso de fray Juan de los Barrios[26],de lo que resultarían los más variados sitios; pero como quiera que los indios utilizarían la iglesia como forma de continuar con sus prácticas tradicionales, el catecismo de fray Luis Zapata de Cárdenas, muy a tono con la política contra la idolatría del momento, ordenaría arrasar con tales lugares y no permitir que allí permanecieran, y mucho menos entablaran el pueblo o construyeran iglesia alguna (Marín Tamayo, 2008, p. 130).

En segunda instancia y paralelamente a los cánones eclesiásticos, la selección del lugar obedecería al poblamiento de los indios. Habría un primer momento en el cual se había ordenado que los indios habitaran en las "goteras" de los asientos de españoles, o que los encomenderos construyeran

para sus encomendados una casa para iglesia en cercanía a sus aposentos; lo cual no se estudió aquí en detalle, y se desconoce la forma en que se seleccionaba el lugar. Sin embargo por los reproches a los encomenderos, estas estarían sencillamente ubicadas en beneficio de aquellos y no de los indios, y tal vez sin ninguna prescripción simbólica referente al lugar. En un segundo momento, cuando la legislación respecto al poblamiento de los indios los alejaba de los encomenderos, la elección del lugar sería como se ordenaba en lugares sanos y fructíferos, con suficiente y accesible cantidad de materiales para las construcciones. Pero esto no siempre se cumpliría pues en muchos casos, a pesar de haber sido los mismos visitadores quienes señalaran el sitio, después habría quejas de haber quedado mal poblados como en el caso de Betéitiva, en el cual se trasladarían y luego retornarían al asentamiento inicial (AGNC.s. Colonia. f.VB.t.6.r.2. f.570r, 1602). Algunos de los visitadores tomarían unilateralmente la decisión, otros permitirían que con asistencia del encomendero, el cura y los indios se tomara la decisión, y algunos lo supeditarían a la decisión de los indios en vista de los problemas que se habían presentado con ellos, pues al quedar mal poblados retornarían a sus "*pueblos viejos*", en especial por la disponibilidad y accesibilidad a sus labranzas. En aquel momento, si bien el asunto del poblamiento vendría siendo promulgado de tiempo atrás como se ha visto, la especificidad del lugar para la construcción de la iglesia solamente se referiría como elemento articulador de ese nuevo conglomerado, mas poco se referiría acerca de un sitio específico. En el caso del Nuevo Reino de Granada, al parecer una de las primeras veces que se introduciría alguna referencia a este concepto de elemento articulador sería a través de las Instrucciones dadas a Pedrarias Dávila de 1513[27], y con ello se difundiría el tema de la relación de la iglesia con la plaza, dejando así abierta la posibilidad de selección del sitio en función de otras variables que obedecerían a la cercanía para los indios, a la disponibilidad del material, o sencillamente a la preexistencia de una iglesia antes construida. En todo caso ya en las Ordenanzas de poblaciones de 1573 había quedado expresa la necesidad de que las iglesias quedaran sobrelevadas y visibles, exentas de otros edificios.[28]

En tercera instancia, cuando se ordenó que se nombraran pobladores para la traza de los nuevos asentamientos, se suponía que estos seleccionaban el sitio de la plaza y la iglesia, por sí o por las ordenes de los visitadores, pero no siempre sería así, puesto que en algunas ocasiones los visitadores hallarían que los encomenderos habían construido la iglesia en algún sitio y sería a su criterio el dejarla o trasladarla, dependiendo de la comisión y el carácter del visitador, como se explicaba en el capítulo anterior. Esta sería una de las quejas de los prelados, pues muchas veces se hacía la designación de los lugares para la construcción de las iglesias sin autorización eclesiástica; aun así muchas se fundarían y se trasladarían sin contar con la licencia exigida, principalmente en los momentos en que la campaña para el poblamiento de los indios se había hecho más agresiva. Si bien no se especificaba la razón de la molestia de la erección o traslado de las iglesias sin licencia, es de suponer que esto obedecía a que toda iglesia requería, no solamente el control de los prelados como estaba legalmente ordenado, y cumplir con los

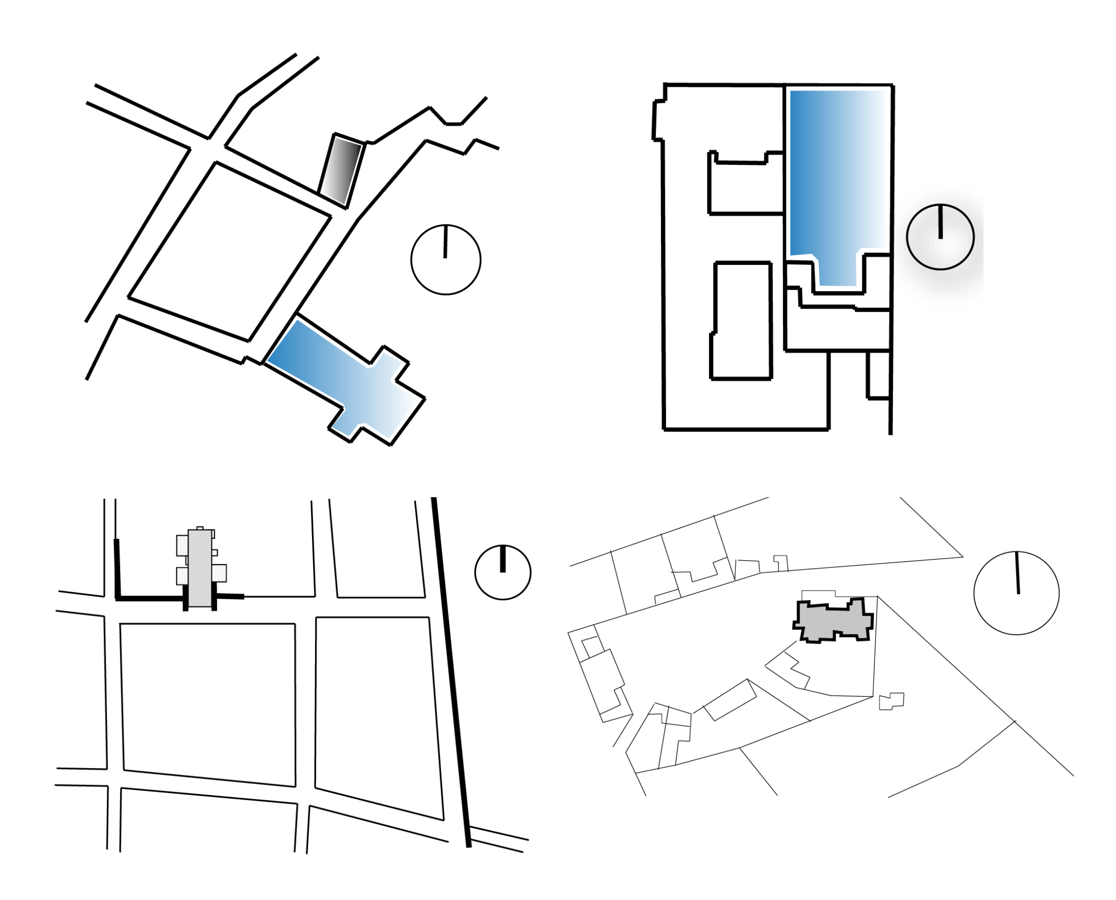


Fig. 5 Orientación de algunas de las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Iglesia de Betéitiva[31]; Iglesia de Bojacá[32]; Iglesia de Busbanzá[33]; Iglesia de Chíquisa[34].

parámetros de decencia, sino además la consagración del lugar, del edificio y de sus componentes; de modo que en estos tiempos en que era frecuente el traslado, en especial en los tiempos de Luis Henríquez, tal práctica sería repelida por los prelados. El comportamiento lógico era que se respetara el sitio donde ya se había hecho la consagración, de modo que en algunas ocasiones se halla que se construía la iglesia en el mismo lugar, elaborando una iglesia dentro de otra.[29]

Pero esta no sería la única forma, puesto que muchas veces se construía al lado, o en un lugar cercano, o en otro totalmente diferente a donde serían trasladados, debiendo seguramente consagrarse nuevamente el lugar; el hecho es que poco se explicita en las disposiciones de los visitadores como ejecutores, acerca de la selección del lugar de la iglesia en función de una simbología ni del respeto a la consagración del lugar; lo que no significa que no se tratara el tema, lo que seguramente puede verificarse a través de otras fuentes. A pesar de ello en las iglesias halladas actualmente en el Altiplano Cundiboyacense el lugar donde están construidas, cumple en términos generales tales parámetros al estar ubicadas en el lugar más prominente, el más alto o al menos el más visible, con la plaza al frente desde donde pudiera observarse fácilmente; aunque esto tendría que corroborarse con un estudio

de la evolución de cada pueblo como tal, que permitiera deducir realmente su posición inicial y evolución.

La orientación: el sol naciente para los cristianos

A diferencia de las demás edificaciones donde la orientación se define usualmente por factores climáticos, o de conveniencia funcional o estratégica (defensa, aprovechamiento del suelo, clima, entre otros); en el caso de las iglesias es definida exclusivamente por cuestiones de orden teológico. Desde el Génesis está dada la condición de la orientación longitudinal este-oeste de la iglesia (la "cabeza" hacia el oriente, los "pies" hacia el oeste), pues se dejaría el lugar de la divinidad hacia el oriente, desde donde se desarrollaría el resto de la planta en representación de la diferencia del lugar para los infieles, o aquellos que se hallaban en el camino de la conversión.[30]La simbología del templo cristiano que estudia Hani en este aspecto (1997, p. 41-42), expresa que la orientación con este rasgo se incorpora al rito mismo de fundación de la iglesia, que incluía los ejes cardinales en el círculo rector que establece la relación entre el orden cósmico/terrestre y el divino/humano (Hani, 1997, p. 26), cuyos orígenes se hallan en las Constituciones Apostólicas según el mismo autor[35]. Esto se ha explicado básicamente por el carácter solar del culto católico, que no es el único ni el primero que lo incorpora; lo que haría que fuera fundamental dicha orientación en virtud del concepto del Cristo-sol[36].

En el contexto del Altiplano, la orientación de la iglesia fue referida al menos desde las Instrucciones para juntar los pueblos de la jurisdicciones de Santa fe, Tunja, Tocaima y Pamplona; redactadas por el oidor Tomás López en 1559, estableciendo que se alineara la iglesia con el altar hacia el oriente (AGNC.s.Colonia.f.CI.t.49.r.97.f.766r-767v, 1559)[37]; donde estas sólo recogían la antigua simbología del templo cristiano, como se ha explicado. Esto sería acogido por los visitadores, en principio evidentemente por Tomás López, de quien no se tiene mucha información al respecto durante sus actuaciones en las diligencias; y particularmente se hallaría expresado algunas veces en las referencias halladas de las trazas del visitador Luis Henríquez[38].

Sin embargo, garantizar la orientación exacta prescrita, sería sólo una pretensión purista, en virtud de que sólo en dos días del año se presenta tan perfecta alineación, durante el equinoccio de primavera y el equinoccio de otoño[39]; siendo estas fechas también variables en virtud de los fenómenos de precesión y nutación, según explica la astronomía.[40] Por ejemplo Borromeo en sus Instrucciones (Estrada de Gerlero, 1985, p. 15) especificaría que se orientara la iglesia en línea recta hacia el oriente, pero prefiriendo el oriente solsticial y no el equinoccial[41], haciendo referencia a que se buscara por todos los medios posibles que el sol estuviera sobre el Ecuador, cuando se hiciera la localización a partir de la sombra proyectada, según la interpretación que hace Elena Estrada. Esta pretensión en la orientación la ilustran algunos ejemplos de las iglesias en el Altiplano que muestran el cumplimiento aproximado de tal orientación hacia el este, aunque es raro que se encuentren perfectamente alineadas y es de destacar entre otras, que la de Busbanzá se halla en dirección oeste- este, y por su parte la de Bojacá en dirección sur-

norte, de lo cual no se halló una razón lo suficientemente sólida y concluyente[42]. En todo caso ha de destacarse que por ejemplo Borromeo especificaba en sus instrucciones que en caso de que no pudiera construirse mirando hacia el oriente, se construyera con el testero hacia el sur y nunca hacia el norte por cuestiones de poderse oficiar sin dar la espalda al este (Estrada de Gerlero, 1985, p. 15).

La traza: la materialización del camino hacia la divinidad

Anaya (1996, p. 89-90) describe que el arte como expresión de vivencia existencial, "*logra…trasvasar lo espiritual en formas sensibles*", a través de la cual se comunica la Palabra de Dios, donde la arquitectura misma se convierte en signo. Así, la traza de las iglesias hace tangible el lugar que desde lo temporal obedece a un programa arquitectónico funcional y adecuado para todas las actividades religiosas; y desde lo espiritual, como lo dice Anaya (1996, p. 90), es en sí mismo una forma de diálogo con Dios, hecha desde el mundo del hombre para la divinidad, desde donde esta se difunde a la vez a esa humanidad temporal. En ese sentido, la iglesia como edificio, así como toda arquitectura, iría asumiéndose desde la realidad de la sociedad que la generaba, incorporando en ella su pensamiento, de acuerdo con sus recursos y posibilidades. En este caso se darían desde sus orígenes unos elementos básicos (el Tabernáculo de la Alianza), que conducirían a la definición de un tipo y desembocarían, entre otras, en una planta típica (basilical), en una adaptación permanente de modelos que preservarían el orden original del mandato divino.

El primer templo o Tabernáculo descrito en la Biblia[43], tenía unas dimensiones aproximadas de 15 x 20 metros, según la interpretación que hace Anaya (1996, p. 100) de este, con una división por una cortina que separaba el lugar Santo del lugar Santísimo[44]; un vestíbulo y un atrio con el altar de los holocaustos de 50 x 25 metros.[45] Posteriormente cuando los israelitas se establecen en Canáan, los templos (de Gilgal, Siquem y Silo) conservarían estas características con el vestíbulo, el lugar Santo y el Santísimo (Anaya Duarte, 1996, p. 101). Por su parte el templo de Jerusalén construido por Salomón en el siglo X ac, y según la descripción bíblica; tendría una dimensión de 60 codos de largo por 20 de ancho y 30 de largo. Un vestíbulo delante del templo de la casa de 20 codos de largo (el ancho de la casa) y 10 de fondo "*por delante de la casa*"[46]. En este tipo de planta el punto focal era el altar, como lugar principal en frente orientado hacia el oeste en el caso del Tabernáculo y el templo de Salomón, y al este posteriormente. A partir de allí se elongaba el espacio para dar cabida a actividades simbólicamente antecedentes a aquel lugar, conservando esa relación que disponía el Tabernáculo: primero el atrio, luego el lugar Santo y luego el Santísimo, lo que se iría incorporando como parámetro de distribución en función del uso del recinto del templo[47].

Con la llegada de Jesucristo, se transforma la mirada sobre el templo para reencauzar el verdadero sentido del diálogo con Dios que se hallaba perdido por la forma en que se venía practicando la religiosidad totalmente aislada del pueblo; tomando así un rumbo que lo centra en Cristo, en la iglesia como

comunidad y en los sacramentos, donde Cristo es el único templo; dando así lugar al templo cristiano como "*lugar donde se reúne la comunidad cristiana-templo místico- en torno a la eucaristía, sacramento del diálogo con Dios*", donde el templo es, siempre y cuando se halle ligado a la comunidad cristiana con dos únicos requisitos: la mesa para depositar las sagradas especies y el recinto de reunión (Anaya Duarte, 1996, p. 108). Con la celebración de la Pascua de Jesús e institución que hace de la eucaristía, se inicia la liturgia cristiana[48], a partir de lo cual las primeras celebraciones de la eucaristía se realizarían en las casas de vivienda de los seguidores de Jesús, en un lugar particular de ellas que llamaban oratorio o monasterio, los cuales con el aumento de seguidores y conversos, debieron convertirse en lugares más amplios para acoger al pueblo; primero en casas cada vez más espaciosas, las casas de los patricios romanos (Anaya Duarte, 1996, p. 111), las "*domus ecclesiae*" (asamblea o casa iglesia). Estas casas o *tituli* que entre otros, contenían dos espacios *atrium* y *peritsylum*, ofrecían el lugar ideal para la instrucción con acceso a los catecúmenos en el *atrium*, y también para la eucaristía para los iniciados únicamente en el *peristylum* o "*pieza de la intimidad*" (Anaya Duarte, 1996, p. 111).

En el tiempo del emperador Comodo (180-192), en medio de la persecución, surgirían los primeros edificios construidos específicamente para el culto cristiano, bajo la traza de la casa romana en donde se había celebrado inicialmente[49]. Con el emperador romano Constantino en el año 313, al haberse aceptado el cristianismo, se construirían varias iglesias en las cuales se retomaría la planta basilical romana que se había destinado a usos civiles y administrativos, instaurándose así con este un tipo de templo cristiano que perduraría por siglos[50], llegando evidentemente a plasmarse en las iglesias románicas españolas (Castro Villalba, 1995, p. 191). A su vez, la basílica paleocristiana no sería originada directamente en la romana, pues tendría un origen anterior en la stoa griega como espacio resultante entre dos de ellas al ser cubierto (Alonso Pereira, 1995, p. 102)[51]. En este caso la basílica paleocristiana retomaría de la romana la distribución axial, con columnatas y ábsides enfrentados; sin embargo, en virtud del nuevo uso religioso, se focalizaría la mirada del usuario hacia uno de los ábsides que albergarían el altar, remarcados por el arco que determinaría el cambio de dirección en el crucero. Materialmente, la basílica, con sus diferentes posibilidades (con transepto o no, o con una o varias naves), estaría definida por una nave longitudinal de muros cubiertos por cerchas, algunas veces sobreelevada en la nave central para sobresalir con respecto a naves laterales resueltas a una sola agua.

No se puede dejar de mencionar las manifestaciones surgidas luego del Concilio de Trento que se plasmarían, entre otros autores, en las recomendaciones de Borromeo, orientadas a los orígenes del cristianismo, a través del retorno al tipo basilical como herencia del romano (Estrada de Gerlero, 1985, p. 6-7)[52]. Para llegar a esto si bien atravesarían varios años de consolidación, se instalaría finalmente en la memoria, y esa iglesia que buscaba ser el lugar de diálogo con Dios desde el amor y la obediencia, se transformaría en un símbolo de poder en el cual el arte y la arquitectura jugarían un papel fundamental, pero que en esencia conservaría las mismas características

tipológicas derivadas de intenciones funcionales y de un programa arquitectónico, que se extrapolaría a todo lugar a donde fuera erigida una iglesia[53]. Este tipo basilical de las iglesias evolucionaría luego en función de su adorno y de sus componentes, también desde el punto de vista de la traza y condiciones, a pesar de que en esencia continuara siendo la misma; y así como los requisitos mínimos iniciales eran la mesa para depositar las sagradas especies y el recinto de reunión (Anaya Duarte, 1996, p. 108), con el tiempo se haría necesaria la adaptación del edificio para otras actividades aparte de la eucaristía y la Palabra, como serían el bautismo, los demás sacramentos, y otras actividades piadosas y devocionales; con lo cual la traza se adaptaría bajo esta misma forma tipológica incorporando nuevos elementos.

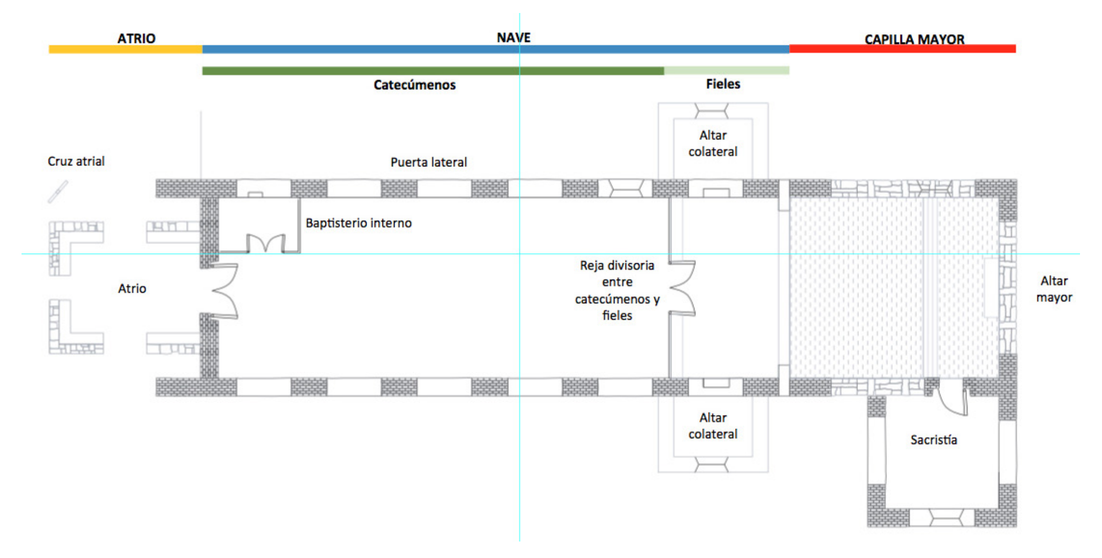
Un aspecto que tendría fundamental importancia asociado a la definición de la traza y evolución de las iglesias en general, y que se incorporaría a las del Altiplano, sería el concepto del "Cristo-templo". Como lo describe Hani (1997, p. 47-48), se halla en ellas el concepto de que el cuerpo de Cristo es un templo, donde la iglesia como recinto tiene una triple concepción: la humanidad de Cristo, la humanidad individual de cada ser como habitáculo de la divinidad y como la iglesia misma que es el pueblo de Dios. En la iglesia física, como tal signo según destaca Hani, esta concepción del "Cristo-templo" se ha querido resaltar y simbolizar con la forma, donde la capilla mayor o coro representan la cabeza de Cristo, la nave el cuerpo, el altar el corazón y el crucero los brazos. Esta representación formal y simbólica también sería incorporada a las iglesias del Altiplano, aunque es poco conocido su uso; de modo que al principio de una manera evidente se harían planteamientos en ese sentido, con una gran nave principal en donde muchas veces se destacaría la capilla mayor, con altares colaterales que generarían el crucero; elementos que con el tiempo se sintetizarían desde la planta en cruz latina que recomendaban autores como Borromeo, hasta llegar a la expresión más sencilla de los mismos componentes simbólicos que mantendrían su significado y relevancia[54]. En ello no puede dejar de mencionarse la herencia románica que constituye el trazado de estas iglesias como tipo arquitectónico medieval asumido en el contexto de la España de los siglos XVI y XVII[55].

Por otra parte en las iglesias de los pueblos de indios en el Altiplano Cundiboyacense, y se podría tal vez hacer extensivo al resto del Nuevo Reino de Granada, es importante verificar que serían especificadas de antemano bajo preceptos importantes de austeridad[56], y esto conduciría a que las iglesias tuvieran lo mínimo necesario, a pesar de lo cual como se explicó, conservarían la traza basilical inicial tipológicamente hablando. Partiendo de esta premisa frente a los componentes de la iglesia, es importante ver dos aspectos; por una parte los elementos o "cosas sagradas" mínimas de una iglesia, y por otro lado el celo y la reverencia con que serían cuidados tales componentes. En primer lugar, cada uno de los elementos mínimos, cuyo número y calidad también iría variando en el tiempo, estaría representado tanto en el edificio como en su adorno y contenido; de modo que habría especificaciones para cada uno de ellos, y así serían portadores de un contenido simbólico cuya tenencia sería obligatoria. Por ejemplo los elementos infaltables serían la

capilla mayor con el altar y el sagrario para posar el Santo Sacramento, el baptisterio y la pila de bautismo como entrada al camino de la salvación, la sacristía como el lugar reservado para revestirse el sacerdote y conservar "las cosas sagradas", el campanario con sus campanas y las imágenes; cada uno de ellos con su significado serían de obligado uso en estas iglesias. Pero a la par aparecerían otros elementos particulares y ligados a la tarea doctrinal y de conversión de los indios, como serían los elementos para la doctrina misma ("bohíos anexos", el patio con los poyos y el soportal), también otros para ilustrar la reverencia y respeto (adorno, aderezo, restricción para las manos seglares), y los elementos que servirían para ilustrar la condición de cada uno en la sociedad y en el camino a la conversión (la separación en cuatro espacios para los infieles, los catecúmenos, los fieles y finalmente el cura con los principales, lo que en esencia venía desde los orígenes del templo cristiano).

Las primeras iglesias del Altiplano tendrían elementos básicos como la planta salón, el altar, campana e imágenes. Luego, con la aparición de las primeras trazas, se precisarían aún más los componentes que habrían de tener, de modo que esas primeras iglesias que trataría de consolidar el primer Sínodo de Santa fe, tendrían los componentes mínimos para celebrar los sacramentos y los oficios divinos en toda decencia dentro de la iglesia, especificando la necesidad del bautizo de los que quisieran entrar a la Iglesia (Romero, 1960, tit. 1, cap. 4, n°9, p. 465-466), y la distinción de los momentos de permanencia para los catecúmenos y los fieles durante la misa, mas en ninguno de los casos especificaría un lugar o división como tal (Romero, 1960, tit. 1, cap. 4, n°16, p. 469.). Así mismo se expresaría la existencia de campana, mas no la forma de instalarla o tenerla (Romero, 1960, tit. 5, cap. 8, n°194, p. 539.). De modo que estas iglesias serían esa planta salón que incorporaba los elementos esenciales de las actividades litúrgicas y sacramentales, sin muchas variables en la traza, al menos no por causa de las disposiciones sinodales y conciliares[57].

Fig 6. Traza para la iglesia de pueblos de la corona real en 1579 Chía-Pasca-Saque y Cajicá (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.2 1.r.45.f.850r y v, [1579])



Luego, como se mencionaba, las trazas matrices oficiales se formularían, y serían difundidas particularmente a través de las diligencias de la Real Audiencia para los pueblos de la corona real y en los encomendados en particulares. Entre los ejemplos estudiados se evidencia que sería el catecismo de fray Luis Zapata de Cárdenas, el que especificaría por primera vez con un mecanismo "oficial" en el Nuevo Reino de Granada, lo que sería ese mínimo ideal para los componentes de la traza de las iglesias: Ante-iglesia[58], capilla mayor, sacristía, reja de la capilla mayor, confesionario, baptisterio con su pila de bautismo, y el campanario. Todos estos se difundirían a través de las trazas matrices oficiales ya estudiadas; y a ello se sumarían en las condiciones de las trazas matrices otros elementos como los altares colaterales externos en el mejor de los casos, y en la mayoría insinuados internamente con un altar sobre un pedestal como en el caso de Chivatá. Luego, en manos de los artesanos y de los ejecutores de la Real Audiencia, esto iría dando como resultado diversos modelos para un mismo tipo, pero en ellas siempre se harían tangibles las exigencias mínimas de los componentes, y se conservaría de allí en adelante el tipo basilical como se ha estudiado. Los elementos mediante los cuales se alterarían las trazas matrices serían más ligados a la materialidad o a las propuestas dimensionales, pero en general trataría de conservarse ese número de componentes esenciales, como puede verse en los ejemplos que se han citado y los que se estudiarán adelante.

Más tarde, el segundo Sínodo de Santa fe en 1606 dispondría que los componentes de las iglesias fueran: un altar "*de piedra o de ladrillo o adobes*", un retablo o imagen, una alfombra o manta para la peana del altar, un Tabernáculo de madera, una lámpara para el Santo Sacramento "*donde hubiere iglesia de teja*", una campana grande para el campanario, una pila de piedra "horadada", una pila para el agua bendita, una caja de madera para los ornamentos, el óleo y crisma se guardarían "*en una alhazena que habrá en la sacristía o baptisterio*" (Mantilla, 1996, p. 277 y 281-282), resultando así que perduraría la traza con tipo basilical y las alteraciones de modelos por parte de los diseñadores y de los constructores, producto de la interpretación de las condiciones; y de la posterior introducción de nuevos cánones arquitectónicos más tardíamente.

Si bien en algunos casos no se comprendía la función de todos los componentes (como en el caso de la ante-iglesia o la reja a la mitad de la nave) y a veces se dejaban de especificar, o a pesar de que las condiciones no se cumplieran a cabalidad y se fueran depurando en el proceso de ejecución; esa austeridad con la cual se asumió la traza y materialidad de las iglesias conducirían a varios modelos bajo un mismo parámetro tipológico que esbozaba esos elementos mínimos para sostener el culto divino; pero además en las iglesias de pueblo de indios sería infaltable el mínimo para cumplir con las tareas propias de la incorporación del indígena a la fe católica, y eso es lo que hoy se ve representado en estas iglesias que se conocen como "doctrineras" con sus múltiples particularidades.

La austeridad que en el caso del Altiplano había sido ya ordenada para cuando debieron construirse las iglesias "perpetuas", y aunque ya en Nueva España se había llegado a soluciones diversas y ricas arquitectónica y artísticamente ha-

blando, para el caso del Nuevo Reino de Granada se encargaría especialmente el eliminar las "superfluidades". Con ello vendrían soluciones sencillas en que, con los mismos componentes básicos y mínimos tipológicos y formales de una iglesia según su concepción para aquel momento, se resolvería el problema funcional y simbólico sin excesos, es decir una construcción de planta poligonal basilical, cimentada sobre ciclópeo, cubierta a dos aguas, como la forma más sencilla de resolver un problema espacial, técnicamente hablando. Esto daría como resultado una arquitectura que dentro de los términos de la decencia, tendría mucho que ver con la arquitectura vernácula española que incluso hoy se ve, y que se insertaría en esa diferencia de origen que hace Feduchi entre esta que resuelve los problemas "elementales" del habitar, con respecto a la que pasa a la historia por el nivel de desarrollo alcanzado[59]. La del Altiplano sería la arquitectura que contrastaba con las ricas y elaboradas soluciones Europeas surgidas de movimientos renacentistas y barrocos en la memoria del español, y que ya en Nueva España se reproducían a partir de modelos provenientes de allí. Quedaría entonces este como rasero para apreciar esta arquitectura "vernácula", funcional y adaptada al territorio y a sus posibilidades; la que resuelve las necesidades puntuales con los medios disponibles. En el Nuevo Reino de Granada el español encontraría en la arquitectura prehispánica soluciones correspondientes a "su" arquitectura vernácula, y a la vez aplicaría los criterios de aquello "más básico" en la nueva arquitectura religiosa exigida sin excesos, de lo posible dentro de lo que permitía "lo corto de la tierra"; y así llegarían soluciones de esos lugares donde este tipo de arquitectura alcanza su máxima difusión[60].

Por su parte el concepto de suficiencia o capacidad para albergar a todos, también se incorporaría al proceso, dando escala y proporción a esa materialidad; estaría expreso en las disposiciones reales, y sería adoptado por todas las instancias que tuvieron que ver con la construcción de las iglesias desde que se planteó la necesidad de construirlas de forma que toda la población pudiera ser albergada en ellas[61].

Esta exigencia iría condicionada por el anhelo de que una vez incorporado el indio a la vida española iría en aumento, por lo cual las iglesias se plantearían siempre un poco más grandes que el tamaño necesario para la población existente. Esto en muchos casos, suscitaría las quejas de los encomenderos como se ha tratado, objetando la necesidad de hacer iglesias tan grandes para tan pocos indios; pero en otros casos contrariamente sería evidente el incremento de la población al punto de ser la primera iglesia insuficiente, lo que sucedería más tardíamente[62], pero que como se explicaba no sería la generalidad, pues la tendencia fue a una caída demográfica importante que en algunos pueblos se manifestaría en el muy bajo número de feligreses, donde la iglesia quedaría grande para tan poca población, lo que se convertiría en un argumento de cambio de tenencia o transformación.

El no tener una iglesia suficiente o "capaz", sería causa de condena para los encomenderos pues no solamente se hallaba ordenado por disposiciones civiles y eclesiásticas, sino que en un sentido práctico la iglesia debería permitir que la población entera pudiera ser adoctrinada como objetivo básico de la empresa en general.[63] Así, el parámetro sería por una parte que hubiera un

número de tributarios suficiente para sostener la doctrina, y por otra que la iglesia fuera suficiente para albergar a estos con sus familias sin problema.[64]

Con el tiempo la suficiencia tomaría varios caminos y por una parte estarían aquellos casos en que las iglesias habrían debido ampliarse para poder dar cabida a un crecido número de pobladores entre indios, blancos y otras razas[65]. Pero también se hallaría el caso contrario en el cual o la iglesia se hallaba sostenida y ocupada por unos pocos indios, con lo cual la presión sobre las tierras se haría muy fuerte y la iglesia cambiaría de manos; o aquellos casos en que el pueblo no tuviera o hubiera perdido su interés estratégico, manteniendo un corto número de indios[66], de modo que se ordenaría construir una iglesia pequeña y de características materiales muy inferiores a las que se habían proyectado desde finales del siglo XVI.

El material: perpetuidad y decencia de lo sagrado

La materialidad "preciosa" y valiosa de las "*cosas sagradas*" es explícita desde los mismos orígenes de la religión católica, donde Dios es identificado no sólo con la luz del sol, sino honrado a través de materiales preciosos que serían los únicos capaces de rodear, significar y acompañar la materialización de la divinidad en el mundo temporal. De allí que en el pequeño recorrido que se ha hecho desde la expulsión del hombre del Edén, pasando por el Tabernáculo y el templo de Salomón, es evidente esta relación simbólica que caracteriza la materialidad, no sólo de los elementos de la liturgia, sino del edificio mismo de la iglesia[67].

Como lo analiza María Luisa Martín Ansón (2011, p. 209), los elementos litúrgicos han de estar construidos de "*materiales ricos*" como los metales y las piedras preciosas, visión que es extendida a la obra arquitectónica desde el mandato de construcción del Tabernáculo y del arca de la Alianza. Son múltiples las referencias cristianas y de otras religiones que podrían citarse para evidenciar la relevancia que tiene la perpetuidad y lo valioso del material con que se construyen las "cosas sagradas", entre las cuales está la iglesia para el catolicismo.

Por un lado la mejor referencia de lo valioso es el mandato de Dios para la construcción, adorno y dotación del Tabernáculo[68]; estas, entre otras instrucciones para la constitución del espacio sagrado y de "las cosas sagradas", dan a entender el valor de la materialidad en relación con lo sagrado, concepto que se asumiría y difundiría en el tiempo. Por otra parte en cuanto a la perpetuidad entendida como la permanencia, en piedra se entregarían las tablas de la Ley[69], en piedra se dejarían a la vista de todos[70], sobre la piedra se erigiría la iglesia[71], y sobre esa piedra se erigiría el Reino de Dios[72]. Incluso en el Tabernáculo, siendo una construcción itinerante, sus componentes son prácticamente elaborados con materiales no solo preciosos sino perpetuos (telas y maderas finas, oro, plata, piedras preciosas, etc); y así mismo en el templo de Salomón se guardaría esta premisa[73]. De allí en adelante esa relación de la materialidad con la perpetuidad y lo valioso, se aplicaría extrapolado a tiempos posteriores; lo precioso y perenne de la materialidad de las



Fig. 7 Iglesia del San Pedro de Iguaque. Autor: Angélica Chica Segovia. 2009.

iglesias y su contenido, se haría plasmando, como lo analiza Hani (1997, p. 104-105) el templo de piedra como imagen de la Jerusalén celeste, formado por "piedras vivas" unidas por Cristo como "piedra angular", en un conjunto material cargado de simbología. Estos pocos ejemplos ilustran la simbología del material en el ámbito católico, entre otros de otras manifestaciones espirituales, incluso las indígenas; donde estos criterios no sólo irían ligados a la perpetuidad sino a la decencia, como un signo de acrisolamiento de lo que allí se representa y se alberga; lo cual en el ámbito católico como lo describe Elena Estrada (1985, p. XIX), se define como la eliminación de todo vestigio de lo profano (reminiscencias del arte greco-romano), unida al decoro; es decir una iconografía tradicionalmente avalada dentro del rigor y riqueza de contenido sacro en el tratamiento de los temas.

En ello no hay que olvidar que la perpetuidad también estaría ligada a la permanencia física de la obra en un medio físico específico, entendida hoy como

la durabilidad. De allí que se buscara igualmente garantizar su construcción con materiales durables y que resistieran el embate del tiempo, aun si las condiciones locales no permitían grandes esfuerzos en ello[74]. Estos dos aspectos de la perpetuidad (durabilidad y valía de los materiales), serían factores esenciales en la deconstrucción de la materialidad prehispánica frente a la construcción de una nueva; donde justamente la decencia y la perpetuidad de lo sagrado, serían entendidas como dos parámetros esenciales en la simbología del templo cristiano que necesariamente desvirtuarían otras visiones y cosmogonías[75].

Como se ha venido tratando, la decencia obedecía en la esencia de la religión católica a ser el lugar donde se posaría el Santo Sacramento, la divinidad en la tierra; lo que luego sería reforzado por el Concilio de Trento en el cual se conduciría a que el edificio despertara la devoción entre los fieles e infieles, inculcando el respeto por ese nuevo imaginario de lo sagrado que se imponía con la nueva religión. Posteriormente esto se transformaría en una necesidad para la conversión de los naturales, dado que no solamente se necesitaba convocarlos a la práctica y vivencia de una religión del todo desconocida, sino que debería a través de la decencia de la iglesia hacerles entender la importancia del lugar, la reverencia, el cuidado y el celo con que debían allegarse a este y a las "cosas sagradas". Por otra parte se introducirían estos dos conceptos (decencia y perpetuidad), y estarían presentes en relación con la materialidad a través de la diferenciación de los espacios como la capilla mayor como lugar para posar el Santo Sacramento, lo que influiría en la definición de las condiciones y trazas. Así que esto se traduciría en construcciones "dignas" y caracterizadas por la decencia y decoro que pudieran cumplir esta función, a pesar del llamado de austeridad en el Altiplano; lo que haría que se desecharan las construcciones pajizas que para los españoles eran solamente construcciones vernáculas y de poca importancia de su tierra natal. Allí comenzaría a desconocerse que esas construcciones prehispánicas en sí mismas, tenían un fuerte simbolismo arraigado a la cultura material de los naturales, donde también se representaba esa relación con el cosmos y con el acrisolamiento mencionado, pero desde otra mirada.

Pero tal vez lo que más influiría en ello sería el concepto de perpetuidad al que se halla asociado la materialidad de "las cosas sagradas", como lo era la Alianza de Dios con el hombre[76], por lo cual las construcciones "no perennes" prehispánicas serían totalmente inútiles para los españoles a este propósito, y sólo servirían a manera de construcción temporal pensando en que cuando se tuvieran mejores condiciones serían inmediatamente reemplazadas. Por ejemplo Borromeo daría mucha importancia al decoro, la durabilidad, la capacidad y la estabilidad, para lo que aporta instrucciones precisas acerca de las especificaciones tratando de prevenir daños usuales en estas construcciones en cubiertas, pisos, muros (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXVIII); así mismo las múltiples disposiciones civiles y eclesiásticas que hablan de las iglesias "indecentes" refiriéndose a la materialidad prehispánica. Estos conceptos irían aplicados en función de la disponibilidad de los recursos, de lo cual Borromeo sería consciente, para lo que siempre estaría dando posibili-

dades de mantener, aun dentro de la austeridad, dichas condiciones (tamaño según la densidad de población, espadaña en lugar de campanario, etc); lo que Estrada (1985, p. XXIX) trata en su análisis citando las recomendaciones al clero regular acerca de promover la humildad y economía.

Sin embargo, no sólo serían los llamados a la decencia y veneración manifiestas en la materialidad los que harían que en el Altiplano se aplicaran, sino justamente las condiciones en medio de una real austeridad desde la óptica española, y las condiciones en que se gestaba la nueva sociedad; todo ello haría que las construcciones prehispánicas permanecieran a lo largo de los siglos pero cada vez menos, pues serían más y más frecuentes los llamados para que se hicieran iglesias de "tapia y teja" desde finales del siglo XVI, y ello daría lugar a la cédula para la financiación de las iglesias de pueblos encomendados como se ha visto. Luego en el siglo XVII con el Sínodo de Bartolomé Lobo Guerrero se autorizaría que sólo en estas de materialidad "decente" se podría posar el Santo Sacramento, todo lo cual haría que cada vez fueran menos estas construcciones en el ámbito religioso, y más perseguidas las que aún quedaban en pie.

En las construcciones civiles y domésticas, además se promovería en la materialidad principalmente la perpetuidad pero también la decencia, mas no en un sentido simbólico espiritual sino en uno práctico. Por ejemplo la limpieza representada en las construcciones bien aderezadas dentro del proceso de aculturación del natural, que reemplazaran los "*pajares de indio*" tan despreciados[77].

También el temor al fuego llevaría a querer reemplazar estas construcciones prehispánicas con prontitud; de hecho muchas de ellas perecerían a manos de los mismos indios por causas de rebeldía o defensa, y en el tiempo se reconstruirían con técnicas peninsulares "más perpetuas"[78]. Con el tiempo, para mediados del siglo XVII, pese a que ya se había dado la orden perentoria de construir iglesias para los pueblos de indios en "tapia y teja", habría quienes mantendrían la idea de que se podría responder "por ahora" con edificaciones prehispánicas[79]. Para la segunda mitad del siglo XVIII, la mayoría de los pueblos del Altiplano Cundiboyacense tendrían iglesias de tapia y teja, y las que no, al menos las tendrían de tapia cubierta de paja; ya prácticamente no se reportarían construcciones enteramente con técnicas prehispánicas. En parte esto obedecería a la necesidad de los indios o los blancos, de mostrar que eran capaces de hacer frente al proceso de la conversión en parroquias erigidas en los pueblos de indios, los unos para resistirse a ello y los otros para acelerarlo. De modo que bien o mal, construirían iglesias de "tapia y teja", e irían incluso más allá con materialidades cada vez más resistentes y durables. Sin embargo frente a la materialidad de estas iglesias en el Altiplano, no se puede dejar de hablar sobre las ideas que se han generado comparativamente con las construcciones de otros lugares como Nueva España. Como se ha venido haciendo notar, en tiempos iniciales de reconocimiento y penetración en el nuevo territorio de América Hispana, por diversas razones los excesos en las construcciones religiosas se harían frecuentes, no sólo por la disponibilidad de un conocimiento técnico en materialidades

que los españoles consideraban "decentes" como en el caso de Nueva España, sino por las diversas condiciones de orden contextual que facilitaron proceder así. Con el tiempo, se harían llamados desde la corona a la mesura en las construcciones, ordenando cada vez con mayor frecuencia que en las iglesias no se hicieran gastos "superfluos" y que se procediera con la mayor austeridad posible, dentro de los términos de perpetuidad y decencia que correspondían a este propósito. De hecho la cédula de 1587 que ordenaba la contribución económica tripartita para que se reemplazaran las edificaciones pajizas para el Altiplano en Santa fe y Tunja, prevendrían al respecto (AGNC .s.Colonia.f.VB.t.14.r.1.f.216v-218r., 1587). Esta cédula la aprovecharían los encomenderos para construir las edificaciones "perpetuas", reemplazando las preexistentes, aun si no se hubiera querido muchas veces dar la parte de la corona; pero también se acogerían a ello tratando de evitar mayores gastos en las iglesias[80].

Esta decencia y perpetuidad no iba ligada solamente al edificio; al contrario, el ornamento y elementos sagrados como imágenes, campanas, pilas, vasos y vestiduras, serían también objeto de ella. Desde los primeros tiempos de evangelización en el Altiplano se promovería la decencia y perpetuidad en estos objetos; y lo primero sería la tenencia mínima de una campana, imágenes y vasos sagrados, como en el caso del oidor Tomás López antes tratado; lo cual se reforzaría con con el Sínodo de Santa fe en 1556, posteriormente con el catecismo de fray Luis Zapata de Cárdenas, y luego en el Sínodo de Bartolomé Lobo Guerrero. Hay que tener en cuenta que para el arzobispado de Zapata de Cárdenas ya se habrían involucrado los parámetros del Concilio de Trento que ordenaba decencia suma, reverencia al lugar y a los objetos y medios para incrementar la devoción, proponiendo así un alto nivel de ornato, en cantidad y calidad; lo cual transformaría y haría evolucionar la dotación y adorno de las iglesias en la medida de las posibilidades, de modo que no solamente se trataba de procurar un lugar decente para el Santo Sacramento y contar con un instrumento para incremento de la devoción, sino que ya en el siglo XVII, cuando la mayoría de las iglesias se hallaban "decentes" y con la presión de las constituciones sinodales, ya no se objetaba sobre el edificio mismo solamente sino sobre la decencia en el contenido; todo lo cual sería secundado por el celo de algunos curas doctrineros[81]. Es así que a través de la legislación colonial, la construcción de las iglesias de pueblos de indios estuvo regida por los conceptos de decencia, suficiencia y perpetuidad (decoro y veneración, capacidad, valía y durabilidad), los cuales regirían el planteamiento tanto del tipo como de la materialidad de estas construcciones; e irían evolucionando según lo tratado en capítulos anteriores, lo cual incidiría particularmente en la materialidad. En las pesquisas y diligencias generales de visitas de la tierra desde la segunda mitad del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, estos tres aspectos formarían parte esencial de lo inquirido, y con el tiempo hicieron que un sistema constructivo prehispánico perfectamente apropiado para el medio húmedo, altamente sísmico y lleno de especies adecuadas para la construcción, se fuera extinguiendo, y surgieran otras técnicas como las mamposterías y las tapias. Afortunadamente las técnicas en madera y bahareque que se quisieron relegar y desaparecer, siguieron siendo

usadas en las ramadas para soluciones rápidas de construcción en viviendas, obras anexas para las construcciones, edificaciones temporales cuando un terremoto, un rayo o la falta de mantenimiento volvían inservible la construcción, e incluso para vivienda en pueblos y ciudades; y por ende nunca se extinguió completamente su uso, pues en los pueblos siguieron existiendo aunque muy poco en la iglesias, mayormente en las viviendas, y de forma muy esporádica se mantendrían también en las ciudades hasta mucho más tarde (siglo XIX).

Así, con el tiempo se habría cumplido el objetivo de los poderes civiles y eclesiásticos en cuanto a la construcción de iglesias "decentes", y se habría implantado una nueva forma de asumir la materialidad en que los mismos indios no solamente reconocerían en las técnicas prehispánicas un bajo valor desconociendo el simbolismo que en ello se encerraba originalmente; sino que al parecer irían perdiendo el conocimiento o manejo correcto de estas, asumiendo un nuevo imaginario foráneo como propio, conservando la idea de que la materialidad prehispánica tendría solo un carácter provisional. Partiendo de allí, es un equívoco y una omisión decir de forma genérica que las iglesias de doctrina fueron en tierra y cubiertas con estructura de par y nudillo, además de otros postulados de la historiografía; pues se habla desde una generalidad que no ilustra la realidad. Por otra parte, el recorrer la legislación, las propuestas y la realidad de lo construido, permite ver cómo se fueron adaptando las manifestaciones arquitectónicas de la iglesias en el tiempo, a través de las modificaciones de las formas de adoctrinamiento en las diferentes etapas: descubrimiento, conquista, poblamiento de pueblos de indios, parroquias; momentos que no se pueden desconocer y resumir en un único estado de estas construcciones.

Bibliografía

Alonso Pereira, J. (1995). Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes al siglo XXI. Barcelona: Reverté.

Anaya Duarte, J. (1996). El templo en la teología y la arquitectura. México: Universidad Iberoamérica.

Arbeláez Camacho, C. (julio/agosto/septiembre de 1969). Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada. Universidad Pontificia Bolivariana, 13(108), 204-215.

Camacho, N. (2010). Estudios técnicos para la recuperación de la capilla doctrinera de Santa Rita de Casía. Corporación Santa Clara la Real para la Gobernación de Boyacá.

Castro Villalba, A. (1995). Historia de la construcción arquitectónica. Barcelona: Ediciones UPC.

Corradine Angulo, A. (1969). Arquitectura colonial en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Corradine Angulo, A. (1976). Arquitectura religiosa siglo XVII. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Corradine Angulo, A. (1989). Historia de la arquitectura colombiana-volumen colonia 1538-1850. Bogotá: Escala.

Estrada de Gerlero, E. I. (1985). Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México: Universidad Autónoma de México.

Feduchi, L. (1974). Itinerarios de arquitectura popular española. 1. La meseta septentrional. Barcelona:

Gómez-Ferrer Lozano, G. (1997). Arquitectura y filosofía en el siglo XVII. Ars Longa(7-8).

Hani, J. (1997). El simbolismo del templo cristiano. (J. Quingles, Trad.) Barcelona: Sophia Perennis.

Henares Cuellar, I., & López Guzmán, R. (1989). Arquitectura mudejar granadina. Granada: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Lampérez y Romea, V. (1930). Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media. Bilbao: Espasa-Calpe SA.

López Guzmán, R., Gila Medina, L., Henares Cuellar, I., & Tovar de Teresa, G. (1992). Arquitectura y carpintería mudejar en Nueva España. Grupo Azabache .

López Rodríguez , M. (2001). Tiempos para rezary tiempos para trabajar. Bogotá: Instituto colombiano de antropología e historia.

Mantilla, L. (1996). Don Bartolomé Lobo Gurerrero: Inquisidor y tercer arzobispo de Santa fe de Bogotá (1599-1609) (Vol. CXLVII). Bogotá: Academia colombiana de historia nacional.

Marín Tamayo, J. (2008). La construcción de una nueva identidad en los indígenas del Nuevo Reino de Granada. La producción del catecismo de fray Luis Zapata de Cárdenas. 1576. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Martín Ansón, M. L. (2011). Mobiliario y ajuar eclesiástico en las iglesias románicas. (P. L. Huertas Aguilar de Campoo, Recopilador) España: Fundación Santa María la Real .

Reina Mendoza, S. (2008). Traza urbana y arquitectura en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacense:siglo XVI a XVIII: el caso de Cucaita, Suta, Tausa y Bojacá. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Romero, M. (1960). Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada (Vols. IV, Biblioteca de historia eclesiástica "Fernando Caicedo Flórez"). Bogotá: Academia colombiana de historia, ABC.

Notas

1. Este término que acuñó Carlos Arbelaez Camacho para referirse a las iglesias de pueblos de indios, y que en conjunto con otros elementos (atrio, cruz atrial, capillas posas) conformarían un "centro evangelizador" como lo describe Reina Mendoza (p. 2008, p. 20), deja fuera gran parte del recorrido de estos edificios, o mejor, de sus implicaciones en la historia y el valor como objeto de estudio de un tiempo y lugar específicos.

2. Por ejemplo Mercedes López (2001, p. 204-205) recalca cómo en el siglo XVI no hubo una evangelización que produjera el surgimiento de una devoción cristiana real, pero sí una difusión de las prácticas occidentales, lo que en últimas sería la base para la construcción de las iglesias, suficiente para que se pudieran instalar como hitos en la cotidianidad del indígena, preparando así el proceso que seguiría instalándose en los periodos posteriores.

3. Bien lo hace notar el arq. Corradine (1969, p. 20-21) quien se manifiesta en desacuerdo con el desconocer las particularidades locales que son el aporte del nuevo territorio (los modelos) con base en lo foráneo (la tipología y las técnicas "decentes", siendo claro en que los modelos no solo son variables en sus dimensiones y proporciones o en los aspectos estilísticos o estéticos, sino mucho más allá.

4. En ese sentido basta partir de las conclusiones que se han plasmado y mantenido en la historiografía como el hecho de los problemas que debieron enfrentar los españoles al abordar la evangelización y que generalmente se acogen a lo que plantean para el medio neogranadino Arbeláez y Gil Tovar (1968, p. 49), es decir: la dificultad para albergar grandes multitudes de indígenas en un solo espacio construido para este fin, y la "alergia" a los espacios cerrados" que ostentaban los naturales, siendo particularmente esta última un error desde el punto de vista antropológico y arquitectónico, debido a que los naturales del territorio neogranadino no solo habitaban espacios cerrados, sino que llevaban a cabo gran parte de sus actividades rituales y ceremoniales en ellos, integrados lógicamente a los espacios abiertos en una franca relación con el lugar. En ello se hallan igualmente las contradicciones al respecto como la de Corradine (1969, p. 9-11) dando su justo valor al concepto espacial del indígena, destacando más bien en ello la contraposición de la fragmentación espacial del español con respecto a la del indígena.

5. Signo: Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro (RAE). Símbolo: Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada (RAE).

6. Por ejemplo Lampérez (1930, p. 101-103) determina que el simbolismo de los componentes de la iglesia se pueden interpretar así: "[…] *los muros de una iglesia representan la Humanidad redimida; los contrafuertes y arbotantes, la fuerza moral que nos sostiene contra la tentación; la cubierta, la caridad que nos cobija; la longitud del templo, la magnanimidad; su ancho, la caridad; su altura, nuestra esperanza; los pilaes, los dogmas de la fe; los nervios de las bóvedas, los caminos de salvación; las ventanas, los escritores sagrados que nos dan la luz de nuestros destinos; las flechas de las torres, el dedo de Dios que nos señala nuestra patria definitiva; y el número de los elementos, y los colores, y las esculturas, y los materiales tienen un sentido oculto y sagrado*[…]" aunque reconoce las controversias y multiplicidad de interpretaciones que hay al respecto.

7. Así lo consideran varios autores para hablar del proceso como por ejemplo Mercedes López Mercedes López (2001,p. 204-205), entre otros que deducen cómo el simbolismo se inserta para la "unificación de la diversidad cultural previa".

8. Este llamado a la humildad y economía en la construcción de las iglesias ven-

dría de tiempo atrás fomentado por los intereses reformistas del Concilio de Trento según lo cita (Estrada de Gerlero, 1985), y puede verificarse en las múltiples y frecuentes cédulas reales al respecto.

9. Conceptos como la decencia, la suficiencia y la perpetuidad, serían la base de la concepción de estas edificaciones, y en este caso, Estrada Gerlero (1985,. XIX-XX), definiendo el decoro y la decencia como dos teorías artísticas inherentes al arte postridentino, según lo cual el primero hace referencia a la aplicación de la iconografía tradicionalmente avalada "*sin intromisión de los superfluo*"; y la segunda la eliminación de todo vestigio de lo profano. Esto viene a dar claridad sobre las pautas de introducir la decencia como directriz fundamental en la construcción de las iglesias del Altiplano, donde resultaría fundamental la transformación de la sociedad preexistente, borrando toda muestra de persistencia, y en este caso de la materialidad también. Todo lo cual responde a los interrogantes planteados por los pioneros de la historiografía en el tema acerca de las razones por las cuales sería desechada la materialidad indígena (Arbeláez Camacho, 1968, p. 29-30)

10. Como lo dice el teólogo F. García (2006, p. 20) "*El símbolo más importante en la arquitectura religiosa es la misma iglesia o templo…La construcción de un templo cristiano será un acto simbólico, es decir, su fábrica es una expresión y resonancia cósmico- teológica, pues es consagrado por medio de ritos y convertido en un ámbito sagrado. En él habita Dios; Cristo está realmente presente en la Eucaristía, la iglesia, o sea los fieles, es el cuerpo místico de Jesús, la palabra de proclama y con ella se ora. Ese ámbito sagrado reclama unas formas arquitectónicas, unos matices de luz y una expresividad de conjunto que hagan presente al <otro>, a Dios; por eso las formas tienen tanta importancia, como una manifestación simbólica. El sentido esencial del templo como imagen cósmico-teológica de la Jerusalén celeste, se manifiesta y explicita en la acción celebrativa con sus ritos, partes y tiempos litúrgicos. Esta realidad hace que el edificio sea espacio, tiempo y contenido espiritual.*"

11. El libro de este autor (Anaya Duarte, 1996), resultó para este trabajo de gran importancia, en la medida que no solo se plantean y estudian las iglesias desde los aspectos teológicos; sino que desde su enfoque como arquitecto, logra abordar la relación de aquellos con la edificación misma, permitiendo así comprender los elementos mínimos que permiten caracterizarlas a partir de sus simbolismo en relación con la obra humana. Fue esta la fuente de base para poco a poco ir indagando otros autores mucho más especializados, logrando así comprender conceptos que solo desde una mirada experta podrían deducirse con facilidad, y no siendo este el caso, se optó por fijar este punto de partida.

12. "*En necesario un elemento temporal, real y aprehensible para nosotros, que nos permita entrar en contacto-como espíritus en el mundo- con Jesucristo y su justicia hoy y aquí. Es necesario un sacramento, un signo sensible, que obrando lo que significa o significando lo que obra, mantenga a Jesucristo entre nosotros, cumpliendo la doble función de comúnicarnos eficazmente la Palabra del Padre y ser nuestra palabra de respuesta al Padre. Este elemento temporal es la Iglesia*" (Anaya Duarte, 1996, p. 79) Agrega citando a Karl Rahner (La Iglesia y los sacramentos, Barcelona: Herder, 1967, p. 19.) "*La Iglesia es la continuación, la permanencia actual de esta presencia real escatológica de la victoriosa voluntad gratífica de Dios, inserta definitivamente con Cristo en el mundo. La Iglesia es la presencia permanente de esa protopalabra sacramental de la gracia definitiva que es Cristo en el mundo, palabra que actúa lo dicho, al ser dicho en el signo. La Iglesia, como tal permanencia de Cristo en el mundo, es realmente el protosacramento, el punto de origen de los sacramentos en el sentido propio de la palabra*." (Anaya Duarte, 1996, p. 79)

13. Con esto se ve la aplicación de la tradición eclesiástica que trata la arquitectura y el arte como signos litúrgicos, a la cual Estrada Gerlero hace referencia (1985, p.

XXIII); lo que, según deduce al estudiar la Instrucciones de San Carlos Borromeo, se basa en las tradiciones antiguas de la iglesia, la vigencia de los decretos y cánones de antiguos concilios, así como el empleo del *Ritual* y el *Pontifical.*

14. Si bien la perpetuidad hace referencia a la permanencia de los edificios en su respuesta al medio en el cual se hallan inmersos, tal como lo concibe Borromeo (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXVIII); a ello se suma en el caso de las iglesias un factor esencial cual es la valía de los materiales con que ha de ser representada o recibida la presencia de la divinidad en lo material de la tierra, asociado generalmente a la materialidad de las construcciones mediante su uso diferenciado y jerarquizado, que da a entender los objetivos de su inclusión en el conjunto, así como de la consolidación de este como signo.

15. Citando a Danielou, Jean. Le signe du temple, Paris, Gallímard, 1942, p. 9.

16. Anaya (1996, p. 87-88) hace un análisis acerca de cómo a partir de esta concepción, el templo como morada única de la divinidad en el cual se hacía obligatoria la peregrinación a este, se transforma a la iglesia como comunidad portadora en sí misma de esa divinidad cuestionando el concepto del templo "casa de Dios" como único lugar donde se halla la divinidad, extrapolándolo a la comunidad como condición sin falta para que se considere realmente como ese lugar católico sagrado.

17. Citando el Vaticano II

18. Citando el Vaticano II. Pero además Anaya citando a Vagaggini (Vagaggini, Cipriano. El sentido teológico de la liturgia. Madrid; La Editorial Católica, 1965, p.31), describe la liturgia como "[…] *el conjunto de signos sensibles de cosas sagradas, espirituales, invisibles, instituidos por Cristo o por la Iglesia, eficaces, cada uno a su modo, de aquello que significan y por las cuales Dios (el Padre por apropiación), por medio de Cristo, cabeza de la Iglesia y sacerdote, en la presencia del espíritu Santo, santifica a la Iglesia, y la Iglesia, en la presencia del espíritu Santo, uniéndose a Cristo, su cabeza y sacerdote, por su medio rinde como cuerpo culto a Dios (al Padre por apropiación*)" (Anaya Duarte, 1996, p. 83).

19. Este concepto es descrito por Anaya (1996, p. 84), citando al Concilio Vaticano II como ese lugar que "[…]*contribuye en sumo grado a que los fieles expresen en su vida, y manifiesten a los demás, el misterio de Cristo y la naturaleza auténtica de la verdadera Iglesia*[…]*la liturgia robustece también admirablemente sus fuerzas para predicar a Cristo y presenta así la Iglesia, a los que están fuera, como signo levantado en medio de las naciones para que debajo de él se congreguen en la unidad los hijos de Dios que están dispersos, hasta que haya un solo rebaño y un solo pastor*."

20. Anaya (1996, p. 85) describe ese diálogo como la forma en que "*Dios le revela al hombre lo que el hombre no puede descubrir por sí mismo, y el hombre acepta o no su destino*" en que siendo la condición del hombre temporal, no puede ser netamente espiritual sino a través de signos temporales (espacio-tiempo).

21. Si bien no hay certeza de la llegada y uso al Nuevo Reino de Granada de las instrucciones de San Carlos Borromeo como uno de los pocos autores que traduciría las disposiciones conciliares a la arquitectura y el arte sacro, y en virtud de que sólo un análisis específico podría determinar su presencia y aplicación en las diferentes disposiciones civiles y eclesiásticas locales, lo que no es objeto de este trabajo, se ha decidido tomar aquí sólo como referencia dicho documento basados en varios argumentos. En primer lugar la certeza con que se conoce la presencia de las instrucciones en Nueva España demostrada por George Kubler (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXIX-XXX), las cuales según Estrada (1985, p. XXX) debieron usarse a la par de otros tratadistas como Vitruvio, Filarete, Alberti, Ser-

lio, Palladio, Cataneo, etc, así como el hecho de que ella misma afirma que varios postulados de las instrucciones de San Carlos Borromeo fueron incorporadas en el Código de Derecho Canónico (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXII) y que además Borromeo se acogería a la "costumbre más acreditada" (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXIII) donde sus instrucciones incorporan elementos de la tradición eclesiástica antigua de la arquitectura y del arte en tanto signos litúrgicos donde la tradición antigua de la iglesia sería conductora en el intento de "darle realce al culto" desde el las soluciones de orden funcional, según describe Estrada (1985, p. XXIII). Según ella dichas disposiciones retoman a los padres liturgistas medievales como Hugo de San Victor, Sicardo de Cremona y Guillermo Durandus (planta en cruz oblonga o múltiple de 1, 3 o 5 naves, el lugar sobrelevado de la iglesia (signo de veneración), los accesos a la iglesia respetando la arquitectura paleocristiana con puertas arquitrabadas y no arqueadas de los edificios civiles/profanos, el artesonado simbólicamente relacionado a la predicación y a los fieles (San Gregorio Magno en las Homilias sobre la visión del profeta Ezequiel) (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXIV-XXV). También se apegaría a las tradiciones de la iglesia como por ejemplo las celosías del coro, la localización de las reliquias, la separación de los fieles por género, el uso de metales como plata, oro y calamina (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXVI). Así mismo incorporaría los preceptos de decoro y decencia, hilos conductores de las teorías reformistas que también tendrían su origen en preceptos antiguos como la separación entre el clero y los fieles a través de celosías entre la nave y la capilla mayor y su diferencia de altura lo que también estaría en relación con la dignidad de la iglesia, la prohibición de profanar las imágenes sagradas partiendo de la cruz hasta las de santos (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXVI). La puerta lateral tendría sus orígenes de tiempo atrás aunque Borromeo las considerara útiles sólo en algunos casos de forma excepcional (Estrada de Gerlero, 1985, p. XXVIII).

22. Véase al respecto N° 34-35 (Morales Padrón, 1979)
23. Ver Exodo 24 a 32.
24. Ver Exodo 25, 10 a 30

25. El sacerdote debía adornar la iglesia de los pueblos grandes "[…] *lo mejor que pudiere, cual conviene a la honra de Dios, de suerte que entiendan los naturales la dignidad y santidad del lugar y para que se hace: dándoles a entender que aquel Santo lugar es dedicado a Dios nuestro Señor, para hacer los Divinos Oficios y para que allí vayan todos a recibir la Doctrina Christiana, y Santos Sacramentos, y a pedir a Dios perdón de sus pecados, y socorro, y remedio de todas sus necesidades, y aflixiones: Y que en el tal Lugar no han de hacer cosas profanas, ni ilícitas, sino tenerlo en gran veneración, reverencia, y acatamiento, como casa y Templo de Dios.* […]" (L-2°) (Romero, 1960, tit. 1, cap. 4, n°6, p. 464).

26. Fray Juan de los Barrios ordena que sean quemados y destruidos los adoratorios de los indios, siendo "purgados" aquellos sitios conforme al derecho, sustituyéndolos por una capilla o iglesia o, por lo menos, poniendo una cruz en señal de cristiandad, siempre y cuando fuera un lugar "decente". (L-3°)Sínodo de Santa fe de 1556, transcrito en (Romero, 1960, tit. 1, cap. 4, n°8, p. 465)

27. "[…] *7º Vistas las cosas que para los asíentos de los lugares son necesarias, e escogido el sitio mas provechoso y en que incurren mas de las cosas que para el pueblo son menester, habeis de repartir los solares para facer las casas…, el pueblo parezca ordenado, así en el lugar que se dejare para plaza como el lugar en que hobiere la iglesia como en el orden que tovieren las calles…; y en los que de nuevo se hicieren la mas principal cosa e que con mas diligencia se ha de facer es la iglesia; porque en ella se haga todo el servicio de Dios que se debe hacer; e demas de lo que Reverendo Padre Fray Juan de Quevedo, Obispo de Santa María del Darien, platicare, habeis de tener desto cuidado que se ponga en obra con mucha diligencia*[…]" (Instrucciones

dadas a Pedrarias Dávila para su viajes y gobernación de Castilla del Oro, Valladolid 2 de agosto de 1513, 2006)

28. "*El templo en lugares mediterráneos no se ponga en la plaça sino distante della y em parte que este separado del edifficio que a el se llegue que no sea tocante a el y que de todas partes sea visto porque se pueda ornar mejor y tenga mas autoridad ase de procurar que sea algo levantado del suelo de manera que se aya de entrar en el por gradas y cerca del entre la plaça mayor y se edifiquen las cassas reales del concejo y cauildo aduana no de manera que den embaraço al templo sino que lo autoricen." (Morales Padrón, 1979, p. N° 124). Este debería seleccionarse para que quedara la iglesia totalmente exenta "Para el templo de la yglesia maior parroquia o monasterio se señalen solares los primeros despues de las plaças y calles y sean en ysla entera de manera que ningún otro edificio se les arrime sino el perteneçiente a su comodidad y ornato*." (Morales Padrón, 1979, p. N° 119)

29. Como por ejemplo en Betéitiva que es visitada en el año 1602 por el oidor Luis Henríquez y el 8 de enero hace el inventario de los bienes y ornamentos de la iglesia del pueblo, hallando que hay una ramada cubierta de paja en cual se oficiaba, dentro de una construcción para la nueva iglesia que se hallaba ya enrrasada, aun sin cubrir. Se trataba de una construcción de bahareque cubierta de paja en proceso de sustitución como se informaba en la visita "[…] *Entro en ella y parecio estar hecha de tapias y de quatro en alto con sus cimientos*[...] *sus rafas de adoves enrrazada y dentro della estava una ramada de paja que ocupa la mitad del cuerpo de la dicha Iglesia en la qual estava un altar*[...] una pila de piedra de agua bendita con su con su pie y su cruz pequeña de mader*a otra pila de piedra de baptismo con su pie que están en la dicha iglesia*[…]" (AGNC.s.Colonia.f.VB.t.6.r.2.f.570r, 1602)

30. Ver Génesis 3, 23. "[…] *Y el señor Dios lo expulsó del paraíso, para que labrase la tierra de donde lo había sacado. Echó al hombre, y a oriente del parque del Edén colocó a los querubines y la espada que oscilaba, para cerrar el camino del árbol de la vida*. […]"

31. Según localización del levantamiento realizado en (Camacho, 2010) y corroborado en sitio

32. Según la localización del levantamiento realizado por el arquitecto Germán Téllez Castañeda del Convento de Bojaca en abril de 1981, consultado en el Centro de documentación del Ministerio de Cultura de Colombia, corroborada en sitio.

33 y 34. Según el levantamiento realizado para (Vargas Pedroza, 2008) y corroborado en sitio.

35. Si bien se parte aquí del postulado de que el Tabernáculo con el Arca de la Alianza dio origen a la traza que hoy ostentan las iglesias, en la orientación sucede algo particular pues era exactamente al contrario, oeste-este en los lugares donde se asentaban temporalmente. Entre los estudios consultados al respecto, no hay una explicación que resulte realmente precisa, aunque todas ellas apuntan a definir que el origen de su orientación oeste-este, se debe al momento en que estaba el pueblo de Israel, caminando de occidente hacia oriente, es decir de Egipto a Canáan, la tierra prometida; acompañados de la divinidad; razón por la cual eran conducidos en esta dirección. Así mismo el templo de Salomón, que sería construido como el Tabernáculo, tendría una orientación oeste-este, según las fuentes consultadas.

36. Ver Exequiel, 60. "*Tu sol no se pondra jamás, y tu luna no desaparecerá más, porque Yavé será tu luz perpetua y se habrán acabado tus días de luto*". O como lo expresa F. García "*La religión cristiana asume el simbolismo cósmico y solar, lla-*

mando a Dios Sol que nos ilumina" (García, 2006, p. 20) y citando aquel el Apocalipsis 22,5; "*No habrá ya noche, ni tendrá necesidad de luz de antorcha, ni de luz de sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinará por los siglos de los siglos*" (García, 2006, p. 20). Todo ello, se ve reflejado igualmente en el simbolismo de la segunda llegada de Jesús (Juan 14:1-4; Hechos 1:10-11; entre otros), explicitando en algunos pasajes bíblicos su procedencia desde el oriente "*Porque como el relámpago que sale del oriente y se muestra hasta el occidente, así será también la venida del Hijo del Hombre*" (Mateo 24:27); razón por la cual en espera de su llegada se enfoca en esta dirección la actividad ritual.

37. "[...]*su yglesia en un canto de la plaça al oriente el altar*[...]"

38. Por ejemplo el 13 de noviembre de 1599 (AGNC.s.Colonia.f.VB.t.18.r.1.f.138r-140r, 1599) en las "[...]*Condiçiones de la yglesia de Cuqueyta e Capitanejo de Boyacá" expresa que "[...]Los simientos de estas paredes se an de sacar derechos que tiren con la adoraçión del altar mayor entre oriente y mediodía por amor de los ayres que vienen de hazia la villa*[...]"

39. Como lo explica, entre otros autores, Schwaller "*El culto cristiano es un culto solar; por eso las catedrales tienen el coro orientado hacia el sol naciente. Nunca las encontramos estrictamente orientadas este-oeste porque solo el polo norte está relativamente fijo; pero la linea este-oeste, desde la Cruz de la orientación, se mueve a través de las estaciones. Una dirección este-oeste fija es puramente teórica*." (Schwaller de Lubicz, 2007, p. 141-142)

40. Esto se hace evidente al verificar el método que Hani (1997, p. 26) describe para la selección de la orientación adoptado por Vitruvio por ejemplo, en el que se fija el eje de la iglesia a través de la lectura de la proyección de la sombra de una vara en el piso, por lo que difícilmente quedaría perfectamente alineada, teniendo en cuenta que el resultado es sumamente variable dependiendo de la época del año y del lugar donde se aplique el procedimiento, aunque así fuera la pretensión. Esta variación rara vez era tenida en cuenta con la precisión que requeriría una orientación exacta, y por ejemplo se hallan algunas referencias que tienen en cuenta solamente la posición del sol en el equinoccio o en el solsticio.

41. Ver la explicación que hace Hani acerca del significado de las torres campanario y del procedimiento para la localización de las iglesias (Hani, 1997, p. 65)

42. Tampoco fue posible determinar como concluyente la explicación que aporta Corradine (1969, p. 3) acerca de la limitaciones geográficas, debido a que en los dos casos mencionados por ejemplo, estas no se presentaban

43. Ver Exodo 25, 10 a 30 y 26.
44. Ver Exodo 26, 31.
45. Ver Exodo 27.
46. Ver reyes I, 6

47. Otra acotación que hace Anaya (1996, p. 107) al respecto de la traza es que desde el siglo III ac las sinagogas de los judíos albergadas en casas privadas que después derivarían en edificios de planta rectangular, basilical que responden a un uso litúrgico de la palabra no sacrificial, y por lo tanto tienen una distribución diferente, con el arca con los rollos de pergamino de la ley, la cortina ornada, el pulpito, el candelabro, el atril para lectura y la caja de la caridad. Esta reflexión resulta relevante en la medida que a partir de la destrucción del templo de Jerusalén las sinagogas albergarían la vida religiosa judía.

48. Lo que Anaya (1996, p. 109) relacióna con el inicio indirecto de la historia del

arte de la iglesia en que a través de ella, el cristiano expresa su vivencia y a la vez recibe el mensaje en lo temporal.

49. Domus Dei como lo llama Tertuliano, Dominicum como lo llama San Cipriano, Domus dominica como lo refiere Clemente de Alejandría y Domus ecclesiae como lo denomina Eusebio de Cesarea, según (Anaya Duarte, 1996, p. 113)

50. Con este tipo se construirían varias iglesias por orden de Constantino, la iglesia de San pedro en Roma, la del Santo Sepulcro en Jerusalén y la de la Natividad, entre otras.

51. Por ejemplo en el análisis que hace Lampérez sobre la arquitectura románica precisa la apropiación y la tendencia a "agrandar y magnificar" la iglesia cristiana a partir de la basílica para resolver las necesidades del momento, en concordancia con las posibilidades, integrando las raices latinas, orientales y bárbaras que le precedieron (Lampérez y Romea, 1930, p. 403-404)

52. Por ejemplo Gómez-Ferrer (1997, p. 79) expone que las instrucciones de Borromeo estaban basadas en garantizar esa focalización del espacio, guardando en esencia la disposición y traza de la basílica romana "*el flujo de la voz y la mirada hacia el presbiterio, destacando los pulpitos [...] y la buena conservación de los templos con tejados a doble vertiente y canalones para que circularan las aguas [...] una revalorización de la imagen, la planta basilical, la sacralización de las ciudades con sus fachadas-retablo, donde se expone al exterior todo aquello que antes se había reservado para el interior de los templos* [...]". Resalta cómo los mayores exponentes de este proceso la basílica de San Pedro del Vaticano en una versión monumental y la iglesia jesuita del Gesú "*La arquitectura pasa a ser, como ha sido siempre, un reflejo del poder, la ciudad una muestra del nuevo orden que rige el mundo, el orden que emana de la monarquía.*" (Gómez-Ferrer Lozano, 1997, p. 79)

53. Esta arquitectura de las iglesias del Altiplano, tiene en gran parte su origen en la arquitectura granadina de la reconquista, con diversos fenómenos que caracterizan la recuperación del territorio para la monarquía castellana, en camino a la formación de una nueva sociedad diversa y mutuamente influenciada. Una arquitectura donde la inmediatez que da la urgencia de tener que formalizar los intereses políticos, religiosos y culturales en el nuevo orden impuesto por la monarquía castellana; es la que genera la pervivencia técnica de las soluciones arquitectónicas, y en particular las religiosas, donde es de suma importancia el dejar sentados los valores ideológicos, morales y emblemáticos de la sociedad recién asentada (Henares Cuellar & López Guzmán, 1989, p. 8); modelo que se traslada y se multiplica en nuevos territorios aún más lejanos como América Hispana. Por otra parte la superposición de las nuevas iglesias parroquiales sobre los solares de las antiguas mezquitas, serían una forma de garantizar el control sobre el territorio recién recuperado, así como una forma de anunciar el nuevo orden llegado (Henares Cuellar & López Guzmán, 1989, p. 8).

54. Varios modelos de traza aparecerían en el Altiplano, manteniendo el tipo basilical, inscritos en el amplio grupo de posibilidades que resaltan algunos autores españoles para el caso de las iglesias granadinas. Por ejemplo Henares y López, citando a Juan Antonio García Granados (Henares Cuellar & López Guzmán, 1989, p. 85-86), las clasificarían por la traza de su planta así: 1. Nave rectangular cubierta con armadura; 2. Nave rectangular con cabecera cuadrada separada mediante arco toral; 3. Nave rectangular con arcos diafragma; 4. Nave rectangular con arcos diafragma, capillas laterales entre contrafuertes y capilla mayor cuadrada separada por arco lateral; 5. Nave rectangular cubierta por armadura de limas, capillas laterales entre contrafuertes y cabecera separada por arco toral; 6. Tres naves separadas por arcos sobre pilares y capilla mayor diferenciada; 7. Nave única, capillas

entre contrafuertes y crucero. En ellas dibuja los modelos 4, 5 y 6 con reducción del ancho de la capilla mayor, una constante que en el contexto neogranadino tendría algunas variables que han sido estudiadas y definidas por A. Chica en su tesis doctoral. Estas posibilidades adquieren una mayor diversidad en la clasificación propuesta más tarde en (López Guzmán, Gila Medina, Henares Cuellar, & Tovar de Teresa, 1992, p. 90), referidas al contexto Novohispano, así: 1. Nave rectangular; 2. Nave rectangular donde se diferencia el presbiterio mediante un arco toral; 3. Nave única con presbiterio poligonal (la dibuja con remate hexagonal o "seisavado"); 4. Nave con presbiterio poligonal, separado mediante arco toral; 5. Nave rectangular cubierta con armadura y presbiterio cuadrangular, diferenciado mediante arco toral y espacio más estrecho que la nave; 6. Tres naves separadas por arcos; 7. Tres naves separadas por arcos y capilla mayor diferenciada (con una reducción en la que el testero se une al cuerpo mediante laterales achaflanados); 8. Planta en cruz latina; 9. Tres naves separadas por arcos y crucero en la cabecera. En este caso se presenta una clasificación más acorde a la realidad neogranadina, donde las tipologías 1 a 5, y la 8, constituyen la base de los modelos locales iniciales en el periodo estudiado; y que luego se verían reformados ampliándose según los modelos 6 y 9 con varias naves durante el siglo XVIII principalmente. Aun así, no se detecta el modelo propuesto por Luis Henríquez (AGNC.s.Colonia.f.VB.t.18.r.1.f.114r-116r, 1599) donde la capilla mayor supera en ancho al cuerpo, algo de lo que no se halló referente.

55. Entre muchos autores en el tema véase por ejemplo la referencia que toma Weckmann citado por Espinosa (1993, p. 21) precisando esta herencia en "*Las iglesias de una sola nave con ábside de planta rectangular [...] como <un reminiscente del primitivo románico cistercense por la sencillez de su concepción y realización*>" (citando en el texto entre comillas a Toussant, M., Arte colonial en México, p. XII).

56. Por ejemplo, al ver la clasificación que hace Lampérez de las plantas de las iglesias románicas en España (Lampérez y Romea, 1930, p. 520-521 y 532-533), establece la de una nave sin crucero y ábside, como la más sencilla y humilde de todas; la cual sería la generalidad en estas iglesias de los pueblos de indios del Altiplano, de allí la importancia de reconocer las razones de "austeridad" por la cual fue la traza más difundida en ellas. Así mismo lo relatan (Henares Cuellar & López Guzmán, 1989, p. 93) en palabras de Chueca Goitia, haciendo referencia a las iglesias más sencillas posibles.

57. Es preciso aclarar que en el desarrollo de este trabajo no se puedo caracterizar detalladamente el grupo de las primeras iglesias, en parte porque su alcance no cubre este periodo sino en tanto antecedente de la etapas de su objeto de estudio, y en parte porque la documentación abordada no resulta concluyente para ello.

58. Si bien Marín Tamayo (2008, p. 131) hace de esta ante-iglesia, la interpretación del texto de las ordenanzas de Tunja de 1575, como "para enterrar allí a los indios convertidos al cristianismo", al parecer la función del soportal o ante-iglesia sería otra como se aclara acerca de la predicación "[...] *un portal donde estará un púlpito para predicar a los infieles, que aún no han entrado en el número de los catecúmenos, porque se desea que les den a entender que aún no son dignos de tratar ni entrar en aquel Santo templo*[...]" (cap.20), además de que en el capítulo 9 del catecismo se especifica que los fieles serían enterrados donde eligieren "en la iglesia".

59. "[...] *Pues bien, desde el más primitivo desarrollo de estas primeras realizaciones del hábitat podemos inmediatamente distinguir un doble aspecto en la arquitectura, que- puede decirse- se desarrolla simultáneamente. Una más técnica y erudita, con preocupaciones de tipo social, culto y filosófico, que va extendiéndose según los avances y necesidades de los pueblos, con un gran sentido estético que es el origen*

de las arquitecturas históricas; su evolución y las soluciones de los problemas teóricos y constructivos que se van presentando dan lugar, con sus peculiaridades, a los diversos estilos que con el transcurso de los años repiten unos determinados cánones, reglas y condiciones, y llegan a darles cierto carácter más universalista, más internacional. La otra es, en cambio, la arquitectura que podemos llamar popular o anónima; aquí los problemas son más elementales y el artesano los resuelve con sus aportaciones personales, que tienen un cierto valor constructivo, con un más o menos acusado sentido de la gracia y de la belleza y de la composición en casi todos sus elementos." (Feduchi, 1974, p. 8)

60. Como lo describe Feduchi (1974, p. 8-9) en su estudio son cuatro factores los que definen esta arquitectura: el clima, la tierra o morfología del suelo y la disponibilidad de materiales, la idiosincrasia del hombre, el ambiente, su vida como ser social y sus necesidades económicas. Aun así y a pesar de que no fue posible en este trabajo hacer un análisis exhaustivo de la proveniencia peninsular y correspondencia exacta a un lugar de las soluciones arquitectónicas específicas, en virtud de que es poco lo que se ha logrado recabar acerca de la proveniencia de los artesanos locales y que usualmente se reúne bajo la expresión de su origen granadino, se ha querido dejar evidencia de su existencia a través de algunos ejemplos como se estudiará adelante.

61. Por ejemplo el 31 de julio de 1601, se suscribe en Santa fe el contrato de obra, por concierto directo para la primera iglesia del pueblo de Bogotá, con un cantero de Santa fe, Domingo Moreno (AGNC.s.Colonia.f.VC.t.5.r.5.f.874r-877v, 1601). "[...] *paresçió presente Domingo Moreno cantero vezino desta dicha çiudad con el qual se convinieron y conçertaron para que haga la dicha yglesia en el dicho pueblo de Bogotá, en la forma y con la traza y preçio y condiçiones que adelante yrán declaradas, y el dicho señor oidor lo tuvo por bien, en conformidad de su comisión general de visita y de las çédulas reales de Su magestad que mandan que se hagan yglesias en los pueblos de yndios sufiçientes para que sean doctrinados,*[...]"

62. Por ejemplo en Chía-Pasca- Saque que el 14 de septiembre de 1790 (AGNC.s .Colonia.f.FI.t.6.r.1.f.724r-v, 1790) informan el cura y el corregidor que el buque o capacidad que tiene la iglesia es la "[...] *presisa para el número que hai de yndios pues haviéndolos juntado todos y hallado que no sobrava hueco ni para siento (sic) más que huviera parese no se le puede acortar a la yglecia mayormente cuando los yndios van en aumento pues el día que se juntaron para regular la iglesia pasaron de quinientos los que se hallaron. De los materiales se pudieran aprovechar de la iglesia solo la teja pues la piedra de que se componen los cruzeros es bruta y las paredes son de tapia pisada y hasi es poco o nada lo que se ella se puede aprovechar. Absolutamente no se halla arvitrio alguno para que se pueda evitar el mayor costo, pues los yndios apenas serán capases de poner en la plasa la madera que se contemple nesesaria para la yglesia que sera toda, cofardías no tiene el pueblo para poder echar mano de ellas ni arrendatarios en sus ersguardos, por ser los unos paramos retirados y los otros montañas ynutiles* [...]"

63. Por ejemplo el 30 de octubre de 1599 (AGNC.s.Colonia.f.VB.t.18.r.1.f.76r-v, 1599) Luis Henríquez le pone cargos al encomendero de Sora: "[...] *Lo primero que no a tenido yglesia de piedra y teja como deve y es obligado* [...] *la tiene de bahareque e paja e que se esta cayendo a un lado en no del tamaño e grandor ques menester para los yndios deste rrepartimiento* [...]".

64. Así lo ilustra el mandato de 31 de diciembre de 1600 en que Luis Henríquez formaliza el concierto de la obra de la iglesia del pueblo de Bosa y la de Bosa de Soacha con el albañil y cantero Domingo Moreno. "[...] *dixo que en cumplimiento de las çédulas reales de Su Magestad que mandan que se hagan yglesias en los pueblos de yndios sufiçientes para que sean doctrinados y en conformidad de su comisión*

general de visita, esta convenido y conçertado con Domingo Moreno albanir (sic) ycantero que está presente, vezino desta dicha çiudad para que haga dos yglesias una en el pueblo y sitio de Boza Boza y la otra en el pueblo que llaman de Suacha de Boza de la encomienda del capitán Luis de Colmenares vezino desta dicha çiudad, por tener cada uno dellos número sufiçiente de yndios para tener doctrina entera todo el año en conformidad del auto de poblazón sobre ello proveído para cuyo hefeto el dicho señor oydor se a convenido y conçertado con el dicho Domingo Moreno albanir (sic), para que haga las dichas dos yglesias en cada uno de los dichos pueblos la suya en los sitios más cómodos que ovieren en los dichos pueblos y con el largor, traza y hechura y modelo y como se contiene en las condiçiones siguientes[…]" (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.5.r.5.f.685r-688r, 1600)

65. Como en el caso de Bojacá según se reportaba en un peritaje de 2 de octubre de 1778 (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.15.r.11.f.328r-329r, 1778) en que se le habían construido ya dos naves laterales

66. Como en el caso de Fusgasugá en 1655, tratado ya en el apartado anterior.

67. En este sentido es necesario tener presente que la iglesia como edificio es una síntesis lingüística de la "casa de la iglesia", entendida como el espacio que alberga el pueblo de Dios, que en comunidad es en esencia la iglesia, es decir son los seres humanos conversos quienes reciben el nombre de iglesia, y el edificio es su casa.

68. Colocar 10 cortinas de hilo de lino fino teñido de púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí "*entretejido y representando querubines en tejido plumario*", con lazos de púrpura violeta y garfios de oro, tapices de pelo de cabra "*para el Tabernáculo que cubrira la morada*", una cubierta de pieles de carnero para el Tabernáculo, basas de plata para los tablornes verticales de acacia recubiertos de oro. Un velo de división de la morada en lino torzal de púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí, entretejido en tejido plumario, detrás del cual estaría el arca. La cortina de entrada al habitáculo sería un velo de lino torzal de la misma calidad que el interior, sostenido de columnas de madera de acacia recubiertas de oro y basas de bronce (Ver Exodo 26).

69. "*Yavé dijo a Moisés: «Sube a lo más alto del monte y detente allí. Yo te daré unas tablas de piedra con la enseñanza y los mandamientos que tengo escritos en ellas, a fin de que los enseñes al pueblo*" (Exodo 24, 12)

70. "*Cuando pasen el Jordán para ir a la tierra que Yavé, tu Dios, te da, erigirás grandes piedras y las blanquearás con cal, y escribiras en ellas todas las palabras de esta Ley*" (Deuteronomio, 27, 2)
71. "*Y ahora yo te digo: Tú eres Pedro (o sea Piedra), y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; los poderes de la muerte jamás la podrán vencer", "Por tanto, ya no sois extranjeros y huespedes, sino conciudadanos de los Santos y familiares de Dios, edificados sobre el fundamento de los apostoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús, en quien bien trabada se alza toda la edificacion para templo Santo en el Señor, en quien vosotros ttambién sois edificados para morada de Dios en el Espiritu*" (Efesios, 2, 19-21)

72. "*A él habéis de allegaros, como a piedra viva rechazada por los hombres, pero por Dios escogida, preciosa. Vosotros como piedras vivas, sois edificados como casa espiritual para un sacerdocio Santo, para ofrecer sacrificios espirituales, acpetos a Dios por Jesucristo. Por lo cual se contiene en la Escritura: "He aquí que yo pongo en Sión una piedra angular, escogida preciosa, y el que creyere en ella no será confundido*" (San pedro, 2)

73. La estructura mural de piedra labrada, la estructura de la cubierta sería de ce-

dro y el revestimiento de los muros de planchas de cedro de piso a techo ,y el piso en planchas de ciprés todas ellas maderas preciosas. El revestimiento interior de los muros con tallas de flores abiertas y en botón sin que se viera la piedra del soporte. El altar sería de cedro recubierto de oro puro y así mismo el resto de la casa y el exterior. Las puertas y querubines que resguardaban el templo eran de madera de olivo recubiertos de oro (Ver Reyes I, 6).

74. Esta mirada es transversal a toda la arquitectura religiosa, debido a que en principio se concebirían con materiales nobles o lo más cercano a ellos, es decir la piedra o como mínimo el ladrillo (Lampérez y Romea, 1930, p. 412-413), lo que en el caso del España en el momento de la reconquista y en el Nuevo Reino de Granada se asumiría ese mínimo incorporando elementos asimilables como el ladrillo o la tierra, descartando de plano el bahareque por ejemplo.

75. Si bien en el caso de la reconquista de Granada se utilizó la estrategia de la superposición del nuevo orden civil y eclesiástico sobre las mezquitas existentes incorporando la materialidad (durabilidad y valía de los materiales), en el contexto neogranadino la preexistencia de edificaciones en materialidades que caracterizaban la arquitectura vernácula peninsular, generarían además un proceso de eliminación progresiva de la materialidad, de allí que no sólo se hable de transformación sino de deconstrucción y substitución.

76. "*Pues el arco estará en las nubes; yo al verlo me acordaré de la Alianza perpetua de Dios con toda carne, o sea, con todo ser animado que se mueve sobre la tierra*" (Ver Génesis 9).

77. Como lo expresa en el caso de Bosa el corregidor el 7 de agosto de 1765 (AGN C.s.Colonia.f.FI.t.17.r.30.f.815r-818r, 1765) en su informe diciendo que la iglesia ha sido muy bien tenida y reparada por el cura sin ayuda de nadie, que le ha dotado de ornamentos, le puso barandas y vidrios a las ventanas y que refaccionó la sacristía la cual, según dice, antes estaba como "*pajar funebre dasaciado e indecentisimo aun para choza de un yndio*".

78. Por ejemplo el 19 de diciembre de 1601 (AGNC.s.Colonia.f.VS.t.7.r.7.f.728r, 1601) Antonio Beltrán de Guevara dice que "[…] *por quanto en el dicho pueblo estan dos buhíos muy biejos e que por serlo podría ser que se quemasen y que fuese causa de quemarse todo el pueblo o que estando algunos muchachos y otras personas dentro dellos se podrían caer en sus más y matarlos o suceder algun ynconbeniente y daño e para escusallo mandava e mandó se notifique a don Gaspar cacique deste dicho pueblo luego yncontinenti los mande desvaratar con apercivimiento que no lo haziendo será castigado* […]". El 19 de diciembre de 1601 (AGNC.s.Colonia.f.VS.t.7.r.7.f.728r, 1601) ordenaría su sustitución.

79. Como el caso de Fusagasugá.

80. Como en este caso de Une y Queca en que el encomendero se quejaba porque el perito de la reparación de la iglesia sugería se reemplazara la construcción de tapia por una de calicanto, pues el 12 de enero de 1630 (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.9.r.2.f.345r y v, 1630).

81. Como en el caso de Fontibón mencionado antes a propósito de la incorporación del Sínodo de Santa fe (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.20.r.20.f.372r y v, 1609) (Véase apéndice documental N°10 Peticiones del cura doctrinero de Fontibón para aderezar la iglesia- 1609 a 1617). Otro ejemplo más es este en que al licenciado Fernando de Saavedra el 22 de diciembre de 1626 (AGNC.s.Colonia.f.FI.t.20.r.20.f.401r-v, 1626) se le presenta una petición para ornamentar la iglesia de Duitama, pidiendo un ornamento entero.

Lo americano en las artes. Aproximaciones desde la historiografía

Olaya Sanfuentes
Pontificia Universidad Católica de Chile, osanfuen@uc.cl

Cuando me invitaron a formar parte de este coloquio, el mandato era pensar, en términos generales, cómo comenzar a establecer directrices y marcos conceptuales que ayuden a definir lo americano en las artes visuales. Claramente, la tarea no era nada de fácil. Dificulto que haya algo más difícil que el acto de definir. Definir lo americano no lo es menos. Nos obliga a adentrarnos en el campo de la identidad, constructo que muestra lo que algo es, tanto en su permanencia como en su transitoriedad. Aquí, entonces una primera propuesta: intentar buscar definiciones no estáticas, sino capaces de ir mostrando la habilidad de irse acomodando y resignificando en el tiempo. La identidad va cambiando, a pesar del elemento de continuidad que lleva consigo.

Otro aspecto en el cual me pareció importante reparar es en el rol que los otros tienen en la definición de la identidad. El saber quién soy se logra mirándose al espejo, tanto como mirándose en los otros, en relación a los otros. En este sentido, la percepción y descripción que hacen los otros de nuestra naturaleza, colabora en el proceso de formación de una imagen de nosotros mismos.

Para definir lo americano en las artes, pienso que hay que comenzar por el principio e intentar ver luego cómo va variando en el tiempo. Por otra parte, hay que buscar los aspectos que nosotros consideramos idiosincráticos, así como aquellos que son relevados por los otros. Propongo como marco de referencia temporal, el que comienza con el así llamado descubrimiento de América[1], hasta mediados del siglo XVI, en que la novedad de la sorpresa americana cede paso a la convivencia de europeos y americanos en el territorio del Nuevo Mundo, en que comienza la colonización y por tanto, la conquista, el conocimiento y la clasificación; como marco de referencia espacial, el que relaciona a América con Europa.

Lo que aquí intentaré, entonces, es describir la impresión europea de lo que se considera "lo americano" en la primera fase de la relación entre América y Europa. Quizás lo más importante es recordar que "lo americano" no existiría sino fuera porque Europa reparó en ello. Porque fue Europa la que incluyó a esa tierra que devino llamarse América, en la historia occidental a partir de finales del siglo XV.

Hablar de la presencia de lo americano en las artes visuales es reparar, en primer lugar, en aquella presencia de este nuevo continente y sus especies en los artefactos culturales europeos creados tras el encuentro con este Nuevo Mundo. Esto implica la presencia de América en la nueva geografía resultante, en el vocabulario, en las costumbres culinarias, en la literatura y en las artes visuales, que adoptaron ciertos elementos de este Nuevo Mundo descubierto, para asociarlos a varias dimensiones entonces posibles. Intentaremos mostrar estas posibilidades de existencia de lo americano asociado a diferentes conceptos, a través del ejemplo concreto de la presencia de especímenes de la flora americanas.

El período establecido no arroja, necesariamente, imágenes realizadas en territorio americano (incluiremos alguna excepción), pero sí nos introduce a aquellos años en que nuestro continente inaugura su entrada en la historia occidental. No obstante, lo que hoy definimos como "lo americano", no siempre tuvo este estatus. Al contrario: los espacios y especies que poblaban este continente que hoy llamamos América, por mucho tiempo tuvieron que cargar con una identidad prestada o transferida desde las expectativas y confusiones europeas. En este contexto, las especies americanas fueron primero descritas con adjetivos como orientales y exóticas.

La dificultad de la descripción

El período elegido es uno que está determinado por el problema de la descripción.

¿Cómo describir la realidad que tenemos frente a nuestros ojos, a través de palabras e imágenes de forma que tenga sentido tanto para nosotros como para nuestro contexto? En sus *Ciudades Invisibles*, Italo Calvino hace decir a Marco Polo que cada vez que describe alguna ciudad de su reino al Gran Kan, está diciendo algo de Venecia, su propia ciudad. De esto deducimos que en la descripción estamos también incorporados nosotros y no solo el objeto descrito. Es difícil enfrentarse a lo nuevo y luego describirlo a otros que no lo han experimentado. Es inevitable que nos volquemos enteros, con nuestro bagaje y biografía, en la imagen que logremos de lo descrito.

Para Foucault[2] éste es un ejercicio de carácter cultural. Y para comprenderlo, propone buscar los campos epistemológicos de cada época para entender cómo se adquiere el conocimiento del mundo en ese momento. Este campo epistemológico es el que gobierna las percepciones, el lenguaje, las jerarquías, las prácticas y métodos para conocer el mundo.

¿Cómo es este campo epistemológico hacia el siglo XV? Cerrado; todo se conecta con todo, todo tiene una equivalencia, por simpatía o antipatía, continuidad o separación. La cantidad de estrellas que hay en el cielo debe tener un equivalente en la cantidad de especies en el mar; la proporción de tierra en un hemisferio debe ser equivalente a la del otro. Un mundo en que las cosas están ya preestablecidas y hay que ir a desentrañarlo. Conocer el mundo es reconocerlo. Describir algo significa ponerlo en el gran marco del mundo, un marco ya preestablecido.

En este contexto, muy importante es lo que está en los textos. Es una *text-oriented culture*, como dice Anthony Grafton en su clásico libro *New Worlds, Ancient Texts*[3]. Lo que está escrito y descrito en los textos es lo que dota de validez al conocimiento. Más que la experiencia, es la tradición y la autoridad de lo escrito lo que garantiza la búsqueda y el encuentro del conocimiento.

La verdad y la descripción del mundo y de la historia están escritas en diversos tipos de textos: los textos sagrados, los libros de viaje y los textos clásicos.

Como habíamos adelantado líneas más arriba, la flora y la fauna americanas llamaron la atención del europeo y pasaron a formar parte de lo americano, con todos los adjetivos que esta categoría implicaba. En la dificultad de describir su especificidad, desconocida para el europeo de entonces, se ubicó a lo americano en el universo de una naturaleza maravillosa y salvaje; una naturaleza de tipo oriental; una naturaleza inferior a la europea. Todo esto estaba en los textos. Y por último, una naturaleza con posibilidades de enriquecer a quien sacara provecho de ella. Finalmente, salvavidas de una Europa con hambre.

La imagen europea de las especies americanas se hace, principalmente a través de las crónicas, pero también mediante los grabados, los especímenes que son llevados a Europa y los relatos de viajeros que se aproximan a nuestro continente y vuelven a Europa llenos de novedades para compartir.

Las crónicas recurren al lenguaje de la descripción de la maravilla, de la ficción, de lo superlativo, de lo mágico, de las comparaciones con lo tradicional y de la metáfora.

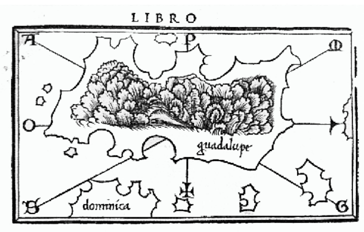
Cuando las palabras son insuficientes se recurre a las imágenes. Según Gombrich, se hurga en el baúl de los estereotipos para poder ilustrar aquello que no se ve con los propios ojos. Recordemos que los editores están en Europa recibiendo las noticias de viajeros y exploradores que anotan sus aventuras y descripciones, que hay que luego ilustrar para el público. No importa si la leyenda que acompaña una ilustración no sea verdadera. Lo importante es que la visualidad remita a ciertas categorías de las que se espera una forma estereotipada. El estereotipo no se copia igual sino que se adapta a la función del momento seleccionando rasgos distintivos que correspondan (según él) Es el principio del estereotipo adaptado.

Las islas tienen una forma ya aceptada de representarse y las especificidades de cada una de ellas no importan. Si una misma forma se utiliza para ilustrar dos islas distanciadas por todo un océano, tampoco es relevante. Lo que importa es que se reconozca su naturaleza insular. Este fenómeno lo podemos apreciar cuando miramos, por ejemplo, la primera representación visual que acompaña la Carta de Colón anunciando el descubrimiento. Las islas recién descubiertas aparecen dibujadas de una forma esquemática, mostrando su naturaleza insular y no la fisonomía de sus costas; se aprecia, asimismo, en el escudo del Almirantazgo de Cristóbal Colón, como en el *Isolario* de Bendedetto Bordone. En este último, las islas del mar Caribe aparecen junto

a todas las islas del mundo, entrando a formar parte de un colectivo más grande, pero con las mismas características visuales de las que hemos estado hablando.

Incluso cuando es el propio artista el que tiene la oportunidad de ver in situ su objeto representado, aquel también guía su mano y su mente por un derrotero ya conocido. No mira con los puros ojos, sino que a través de una forma que está asentada en su mente y que determina su estilo y composición. Lo familiar sigue siendo el punto de partida para describir lo no familiar. No se puede armar una imagen a partir de nada.





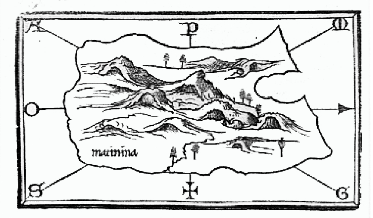
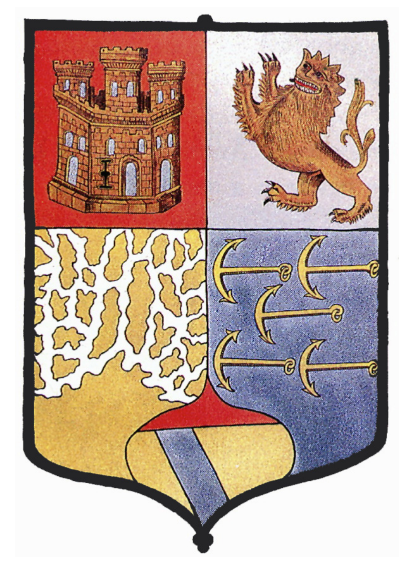


Imagen en Carta de Cristóbal Colón anunciando el Descubrimiento.

Islas del Caribe. Isolario de Benedetto Bordone, Venecia, 1547, Biblioteca Nacional de Chile.





Escudo de Almirante de Cristóbal Colón.

La primera representación visual de la flora americana en el mundo europeo

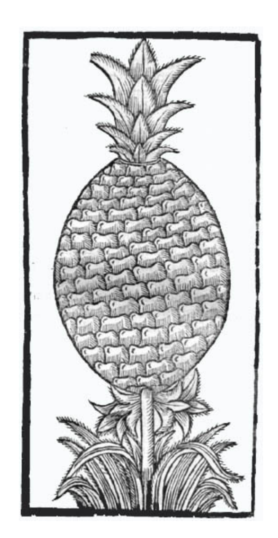
Para poder dejar constancia del gran asombro que siente al enfrentarse a una naturaleza tan abundante y perenne, el almirante Cristóbal Colón acude a la comparación con lo conocido por los europeos para llegar así a sus interlocutores y ser comprendido. Compara entonces con el ambiente andaluz del mes de abril, en que el clima es siempre agradable y el ambiente de verdor total y embriagante perfume. Otros cronistas también ejercitan la descripción de esta forma. Hernán Cortés, por ejemplo, describe la naturaleza mexicana en términos de comparación con lo suyo: "hay en esta tierra todo género de caza y animales conformes a los de nuestra naturaleza, a sí como ciervos, corzos, gamos, lobos, zorros, perdices, palomas, tórtolas de dos y de tres maneras, codornices, liebres, conejos por manera que en aves y animales no hay diferencia de esta tierra a Europa. Y hay leones y tigres"[4]. Sabemos que estas especies con estos nombres no existían en América. Lo que hace el cronista es ajustar la nueva realidad a la de las especies animales europeas.

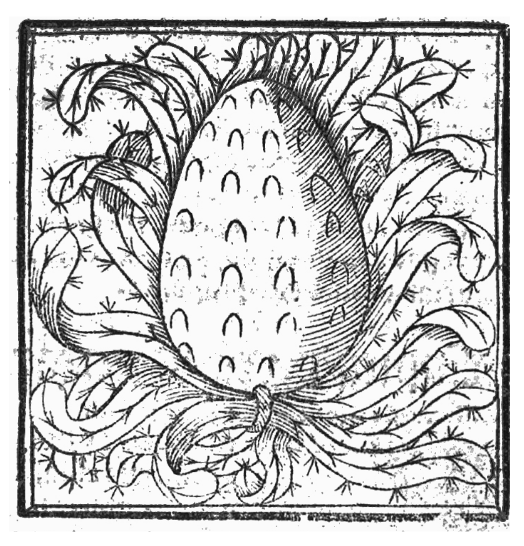
El español López Medel, al describir una planta autóctona no puede dejar de compararla con lo que ya conoce: "En las provincias de Quito, hacia el norte, bien apartado de Quito, se hallan muchos árboles que llevan cierto fruto de hechura de unas campanitas y huecas, que cuando están sazonadas y curadas, se paran negras, la cual comida, tiene el sabor y aún creo que el efecto de la canela".[5]

Siguiendo con descripciones de especies, Fernández de Oviedo, al referirse a la piña explica su nombre por la similitud de este fruto con el piñón y cuando habla de su sabor, recurre al durazno y al albaricoque para dar una idea de la suavidad del gusto[6].

La piña aparece en las crónicas desde los primeros años del descubrimiento y llega a ser considerada la reina de la frutas: "nace en unas plantas como carcos a manera de las sabrías, de muchas pencas, pero más delgadas que las de las sabría, y mayores y espinosas; y de en medio de la mata nace un tallo tan alto como medio estado, poco más o menos, y grueso como los dos dedos, y encima de él una piña gruesa poco menos que la cabeza de un niño algunas, pero por la mayor parte menores, y llena de escamas por encima, más latas unas que otras, como las tienen las de los piñones; pero no se dividen ni se abren, sino estánse enteras estas escamas en una corteza del grosor de la del melón; y cuando están amarillas, que es desde a un año que se sembraron, están maduras y para comer, y algunas antes… y es tan suave fruta, que creo es una de las mejores del mundo, y de más lindo y suave color y vista, y parecen en el gusto como los melocotones, que mucho sabor tengan de duraznos, y es carnosa como el durazno", relata Fernández de Oviedo[7].

Al cronista, como a muchos otros, le faltaban las palabras para poder describir la maravilla y la novedad de lo que veía y probaba. Compara tanto su aspecto como su sabor con las frutas que conoce de Europa, pero así y todo, se queda corto de calificativos. Ante la original comparación con el fruto de los pinos europeos es bautizada como piña, aunque también se recogió el vocablo usado por los indígenas: "naná" o Ananaá"[8].





Piña según André de Thevet monje franciscano, explorador, cosmógrafo y escritor que viajó por el Brasil en el siglo XVI

Pitabaya. Crónica de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo. Salamanca, en casa de Juan de Junta, 1547. Biblioteca Nacional de Chile.

Pedro Mártir también la presenta en su colosal obra y la descripción que de ella hace colabora a la buena impresión que está dejando en Europa. Cuenta que el mismo rey Fernando la probó y gustó de ella[9]. Benzoni se une al grupo de los admiradores de esta fruta tropical y la pone en el estrado de las más apetitosas del mundo y buena para cuando uno se enferma[10]. El doctor Monardes la describe como la fruta más celebrada de las Indias, tanto por españoles como por indios y relata que su aroma es tan intenso, que "donde hay una piña madura huele a melocotón el aposento de esta"[11].

Entre las representaciones de esta fruta, destacamos la de Gonzalo Fernández de Oviedo, del año 1547. En su *Historia General y Natural de las Indias*, el autor incluye varios dibujos de su propia mano para ilustrar sus descripciones. Sus imágenes son muy rudimentarias y parecidas unas con otras, como el caso de la imagen de la pitabaya que incluimos en este trabajo, que es bastante parecida a la representación de la piña.

No obstante, su obra tiene valor documental porque, a diferencia de las otras ilustraciones que tenemos de la flora y fauna americanas, las de Oviedo son realizadas por un testigo directo de las cosas que retrata y además las ilustra en su propio contexto. A pesar de la dudosa calidad artística, sus dibujos carecen de fantasía y aires orientales o europeos, aportando, en cambio, a este proceso paulatino de ir descubriendo la esencia del continente americano. No obstante, Oviedo se queja de la dificultad de transmitir la particularidad de este Nuevo Mundo. No puede ser representada por cualquiera. "Se necesitaría que fuese pintado por la mano de un Berruguete o de otro excelente pintor como él, o por un Leonardo da Vinci o Andrea Mantenga, famosos pintores que conocí en Italia"[12].

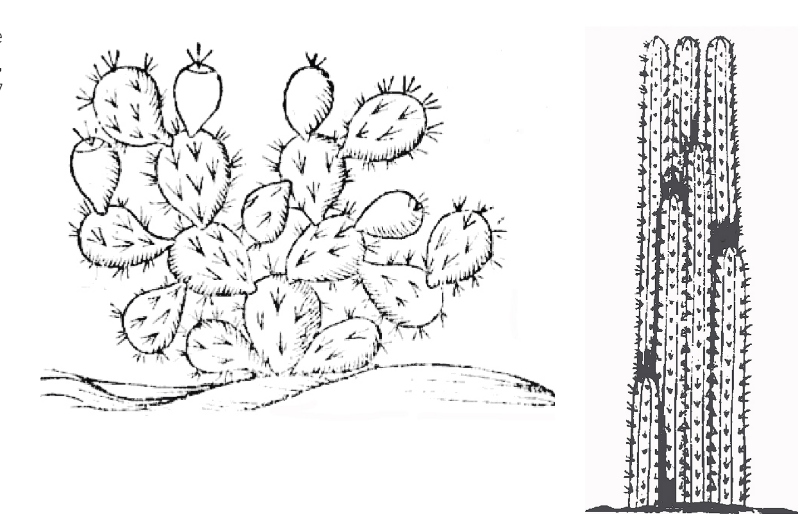
A diferencia de Fernández de Oviedo, Pedro Mártir nunca fue a las Indias y su relato se nutre de un amplio bagaje cultural y de las noticias que recibe de aquellos que vuelven de América y se entrevistan con él. Algunas ilustracio-

nes que acompañan sus obras pueden ser comprendidas bajo esta lente: son copias o variaciones de otros dibujos ya realizados por otros cronistas, pero de mejor factura y con más detalles.

Para describir el cacao, Fernández de Oviedo dice que "parece almendra"[13] y el árbol de la canela sería "tan alto como el olivo y la hoja como de laurel"[14]. Para hablar de algo tan novedoso como la tuna recurre a la comparación con el higo, de la misma forma que lo hace Girolamo Benzoni[15]. El mismo Benzoni compara las patatas andinas con trufas y a las llamas con camellos[16]. El alemán Schmidel habla de las batatas como unas raíces blancas que se parecen a las manzanas tanto en apariencia como en sabor y comenta también que la mandioca sabe a castaña[17].

Los cactos llaman sobremanera la atención de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien incluye varias ilustraciones de los diferentes tipos de esta planta. Se refiere a aquel cacto que da tunas, fruto que compara con las brevas o higos y admira por su buen sabor. Se espanta, sin embargo, al comer tunas rojas del color de la orina después de la digestión[18].

En idioma indígena tuna o en el latín *Opuntia Picus indica* (higo de las Indias), casi todos los expertos están de acuerdo que su origen es mesoamericano, como lo vemos en los antiguos códices.



Cactus. Gonzalo Fernández de Oviedo. Crónica de las Indias, 1547

Nombrando lo nuevo

Además de la descripción, otra herramienta para poder acercar lo ajeno a uno mismo es bautizarlo con nombres de la propia cultura. Este ejercicio lo llevó a cabo Cristóbal Colón desde el primer momento, al dejar el mapa abundando en nombres que tenían que ver con España y con el mundo cristiano imperante. La primera isla que descubre llevaría el nombre de San Salvador y las otras tendrían nombres que halagaran a la monarquía que lo había financiado. Así, Isabela, Fernandina, Española, son nombres que hablan nuevamente del espíritu de superioridad que animaba a los europeos en su

relación con el Nuevo Mundo. El poner nombres europeos a tierras que ya poseían los suyos propios era un acto de conquista y dominación que alteraba la identidad de las islas para siempre. Lo mismo ocurría con la denominación "indios", para los habitantes de estas tierras.

Al nombrar cosas diferentes, el europeo utiliza sus nomenclaturas y las adapta a las nuevas circunstancias. La nueva realidad debe entrar en los marcos tradicionales de la lengua conocida. Por eso es que el puma es un león sin melena, los tigres son parecidos pero cobardes, los búfalos son vacas pero corcovadas, los auquénidos parecen camellos y la iguana es un dragón más pequeño. Los lagartos son cocodrilos más reducidos y el ají una pimienta menos picante. Los nombres de las cosas representan una proyección de la mentalidad europea sobre el mundo americano[19].

Las diferencias con las especies europeas explican la dificultad para nombrar los productos recién descubiertos. Cuando el tomate llega a Italia, se le llamaba en un principio *mela peruviana*. Luego se le menciona con el nombre de *pomi d'oro*. El pavo o guajalote en inglés adoptó un nombre turco (*turkey*) y el maíz en catalán se llama *blat de moro*.

¿Cómo incorporar la diferencia?

Al encontrar especies que causaban repulsión en su uso cultural, el europeo utiliza una variedad de estrategias para incorporarla en su cotidianeidad. Es el caso del tabaco y su planta.

El tabaco fue, en un comienzo, un producto que causó verdadera estupefacción entre los europeos. Los españoles, al ver indios que fumaban y botaban humo por la boca, pensaban que el mismo demonio se había apoderado de ellos. Girolamo Benzoni se refiere al tabaco como una hierba cuyo humo es "verdaderamente diabólico y apestoso"[20].

A la llegada de los españoles el tabaco era ampliamente consumido en el continente americano, según ha quedado registrado en las crónicas a partir del mismo Cristóbal Colón. Los indios quemaban las hojas de la planta, que denominaban *cogibas* o *cohibas*, en hogueras o arrolladas, y aspiraban el humo a través de cañas o canutos. Según los cronistas, los indios buscaban en el humo del tabaco que aspiraban un remedio contra el cansancio, aunque también destacaron su empleo sagrado en ritos adivinatorios[21].

La impresión inicial lentamente dio paso a una curiosidad médica de parte de los mismos cronistas. Pedro Mártir lo describía como una planta cuyo sahumerio quitaba la pesadez de cabeza[22] difundiendo así entre los físicos y farmacéuticos de la época los encantos por sus eventuales poderes curativos. El resto de la población se fascinaba frente a la escena de ver gente botando humo por la boca y esa especie de intoxicación que producía su consumo. Hacia finales del siglo XVI se había convertido en un complemento sofisticado de la vida social europea, pero también en un objeto de discusión moral, ya que sus efectos se identificaron con la borrachera[23].

Junto a esta percepción social convivía la representación visual del tabaco:

desde muy temprano los ilustradores botánicos se interesaron en esta planta. En 1554 Konrad von Gesner, de Zurich, incluye la planta y la flor de tabaco en su *Historia Plantarum*, junto con algunas anotaciones técnicas en los márgenes.

Otras ilustraciones de la planta de tabaco aparecerían más tarde en los márgenes de un libro de oraciones iluminado para Albrecht V de Bavaria[24]. La planta aparece asimismo representada y reproducida en la edición del año 1574 del tratado medicinal de Nicolás Monardes, quien resalta su poder para curar heridas, dolores de cabeza, dolores musculares, males de pecho, del estómago y de las muelas y cuenta cómo lo llevan a España para adornar los jardines y huertos por su imponderable hermosura. "Es hierba que crece y viene a mucha grandeza, muchas veces a ser mayor que un limón: echa un tallo desde la raíz que sube derecho, sin declinar a ninguna parte. Su hoja es casi como de cedrón, salteadas vienen a mucha grandeza, en especial las bajas que son mayores que de Romaza, son de un color verde verdoso y de este color es toda"[25].

Jean Nicot de Villemain, embajador de Francia en Lisboa, envió hojas de tabaco el año 1560 a Catalina de Médicis para combatir sus dolores de cabeza, lo cual debe de haber incidido en la formación de una buena imagen frente a este producto casi milagroso.



Tabaco. Primera y Segunda parte de la Historia Medicinal…. Nicolás Monardes, Sevilla, 1580, Biblioteca Nacional de Chile.

El más importante de todos los cultivos industriales llegados a Europa desde América es el girasol. Su origen pareciera ser de América del Norte. Los colonizadores españoles introdujeron las primeras semillas para ser plantadas en el jardín Botánico de Madrid. Desde España, el girasol se habría expandido por toda Europa, con nombres sugerentes y evocadores, que constituían un recordatorio permanente de la belleza de las Indias Occidentales. "Flor del sol", "sol de las Indias", "corona de Júpiter", "mirasol" son los diferentes apelativos que se usaron para hablar de esta flor que, durante mucho tiempo, mantuvo su carácter meramente ornamental.

El "cereal de esta gente", como bautiza Benzoni al maíz, era la base del sustento de las culturas mesoamericanas y tenía, asimismo, un importante papel en la dieta de las culturas andinas. En el México azteca, el maíz era la base de la alimentación, al mismo tiempo que estaba presente en los relatos de origen y sistemas religiosos. Especialmente versátil, el maíz era la base para la preparación azteca de tortillas de todos los tamaños y colores. Se rellenaban con pescado o ave y se condimentaban con chile y otras hierbas. El maíz servía asimismo para la preparación de guisos y sopas, sazonados y dulces.

En su descripción del maíz, Tomás López Medel procura acercar lo nuevo y desconocido a lo propio y cotidiano, para lo cual habla del "trigo de Indias"[26]. Gonzalo Fernández de Oviedo realiza un ejercicio parecido al comparar los gruesos granos de las mazorcas de maíz con los conocidos garbanzos de España[27].

En la zona del Perú, había varias formas de consumir el maíz: cocido en agua le llamaban *Muti*, que ahora traducimos como Mote; tostado le llamaban *camcha*, que ahora se dice cancha; a medio cocer en agua y secado después al sol le llamaban *chochoca*. Con la harina se preparaban pancitos o tortillas; con el maíz molido se preparaban humitas que se envolvían en hojas -como los tamales mexicanos- o se comía con especies en mazamorra. Cuando se comía la mazorca se hablaba del choclo, análogo al elote mexicano.

Incluso en la zona brasileña hay testimonios que hablan de la importancia del maíz. Hans Staden, autor de una interesante crónica que relata su cautiverio en manos de los indios tupinambas, describe lo siguiente: "Era necesario estar más alerta dos veces en el año que durante el resto, cuando trataban especialmente de invadir el país. Y estas dos épocas era, primero, en el mes noviembre, cuando maduraban unas frutas de nombre Abatí, con las que preparaban una bebida llamada *Kaa wy*"[28].

La suerte que corrió este grano americano en territorio europeo fue diferente a su importancia absoluta en el continente americano: desde un principio se introdujo en las capas más bajas de la población europea. Los indios americanos, que adoraban el maíz, nunca lo comían solo, y lo utilizaban como complemento de un plato de carne, o lo guisaban junto a unas alubias, pimientos verdes y pescado la receta original de la tarta de maíz tierno con alubias. Estos complementos proporcionaban las vitaminas y proteínas que le faltaban

al maíz. Los pobres que comían en Europa el maíz como si fuese trigo, sin acompañarlo de carne, empezaron a sufrir de la pelagra, `piel áspera´, una enfermedad carencial producida por la falta de proteínas.

El maíz se introdujo primero en la península ibérica. Se tienen datos de su cultivo en Castilla, Andalucía y Cataluña en los primeros años del siglo XVI y en Portugal hacia 1520. En los años siguientes penetra en el suroeste de Francia y el norte de Italia. De ahí pasó a la península balcánica[29]. No obstante, la población europea no lo considera mayormente durante mucho tiempo, destinándolo para animales.

El maíz aparecerá representado en los comienzos del siglo XVI entre los productos que llevan los americanos en el desfile triunfal del emperador Maximiliano hecho por el artista alemán Hans Burgkmair y en una litografía del año 1542, la primera representación individual de esta especie vegetal. La talla y fama del gran artista Burgkmair contribuyeron en la alimentación de una imagen positiva del producto, al menos en su aspecto visual, representado estéticamente y con un cierto sabor exótico.

Finalmente el maíz logró ganar la batalla y se incorporó a la cocina internacional en forma de maicena, palomitas de maíz y aceite de maíz. En África tuvo más éxito aún convirtiéndose en un colaborador para paliar la escasez de alimento.

Detalle de El triunfo de Maximiliano de Hans Burgkmair, ca 1517-1518



La flora americana en contextos ideológicos

Una hermosa ilustración que lleva el tema de la comparación de lo conocido y tradicional con lo nuevo y americano, a su nivel más explícito, es el que aparece en la obra de Juan de Castellanos, "Primera parte de las elegías de varones ilustres de Indias[30]. Es una figura bastante peculiar y se reproduce aquí por primera vez. La obra es posterior al período que delimita este trabajo y demuestra un conocimiento más acabado de la naturaleza americana, lo cual permite una comparación más lograda con lo europeo.

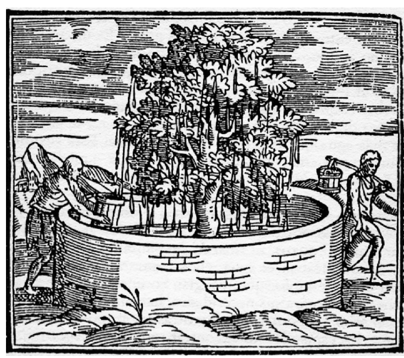
La ilustración que acompaña la crónica se divide en dos porciones, izquierda y derecha. La primera representa lo americano y la derecha lo ya conocido, todo lo que tiene que ver con el Viejo Mundo. Si leemos de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, vemos una especie vegetal llamada maguey (Agave americana), enfrentada con un conejo. Luego tenemos un pavo, originario de tierras de América del norte y central, enfrentando a un pavo real que representa lo oriental. Subimos luego para encontrarnos con un puma, especie autóctona americana que en un comienzo era descrito en forma peyorativa como un león sin melena. Lo europeo, en este caso, se simboliza con un león melenudo. La composición está enmarcada por grandes árboles representativos de los dos mundos descritos. El americano incluye una palmera. Los árboles están poblados por aves. El papagayo, ya símbolo reconocible de América, enfrenta a una especie de buitre y otro pájaro de cuello largo. Arriba, y en el centro del grabado está el escudo del emperador con las columnas de Hércules portando la ya legendaria inscripción *Plus Ultra*. Más abajo y también al centro, un medallón contiene una figura que creemos es la de Santiago apóstol. A la izquierda, indios americanos flecheros como los que describiera Gonzalo Fernández de Oviedo y a la derecha un paisaje civilizado de una ciudad medieval. Ambos mundos separados por aguas que navegan barcos que parecieran traer la civilización a estos indios desnudos. El apóstol tiene un pie en cada hemisferio, lo que es muestra de la carga evangelizadora de la tarea europea.

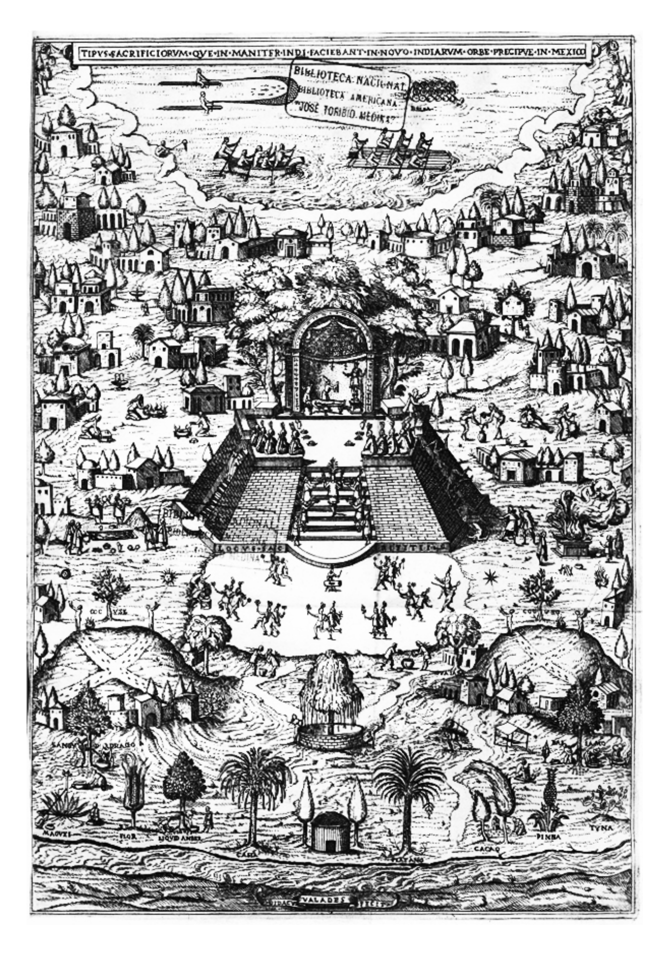
La imagen es sumamente ilustrativa de la incorporación de lo americano a Occidente desde una perspectiva imperialista y evangelizadora, con todos los efectos que estas acciones traerían para el Nuevo Mundo. Es un emblema de cómo Occidente, a través del poder político del Emperador, simbolizado en los míticos Pilares de Hércules que han sido capitalizados por Carlos V para mostrar que todo lo que hay más allá del Atlántico le pertenece, enmarca el gran Imperio. Desde la mirada religiosa, se corona la figura con el símbolo de la Cruz y con la aparición de la figura de un supuesto Santiago peregrino que recorre el mundo evangelizando. Con esta estrategia visual, lo americano queda también suscrito al círculo del cristianismo.

Otra imagen en que las especies que simbolizan lo americano aparecen en contextos ideológicos es la de Diego Valadés. Reproducimos aquí su imagen de Tenochtitlán en la *Rhetorica Christiana*, 1579

El autor es el primer americano (nacido en tierras americanas de padre español y madre indígena) en publicar un libro. Leído desde la lógica del proceso de evangelización, las especies americanas están aquí mostrando la novedad del Nuevo Mundo y acompañando una visión de barbarie sobre la que hay que intervenir.







Primera Parte de las Elegías de Varones Ilustres de Indias. Juan de Castellanos, Madrid, 1589, Biblioteca Nacional de Chile

Tenochtitlán en Diego Valadéz, Rhetorica Christiana, 1579

El Arbol que llora, en Girolamo Benzoni, Historia del Nuevo Mundo, 1565.

En un primer plano y de izquierda a derecha, la especie del maguey, endémica de México, luego el maíz –que aquí a parece con el nombre de flor-, lo sigue un *liquid amber*, un árbol de casia y la composición se detiene visualmente en una pequeña construcción a cuyos lados hay dos especies que parecen cipreses. Hacia la derecha luego tenemos un árbol de plátano, cacao, piña y tuna. En el segundo plano aparece a la izquierda de la lámina un *sanguis drago*, luego en el centro otra especie que aquí no lleva nombre pero que por otras representaciones de la época sabemos que se le llamaba "el árbol que llora"[31] y por último un árbol de bálsamo.

Hacia atrás, la composición va mostrando escenas típicas de la vida cotidiana en la ciudad mexica de Tenochtitlán: mujeres haciendo tortillas de maíz, calderos fogueando y en el centro de la composición un sacrificio humano. En un templo de estética europea se está llevando a cabo un ritual que continúa en la plaza principal, donde los indígenas bailan y tocan instrumentos.

Más atrás, aún, indígenas en canoas muestran la naturaleza lacustre de la ciudad de Tenochtitlán.

Hay una descripción literaria en *La retórica* que comulga bastante con la descripción visual que hemos presentado:

> *Los templos están frecuentemente colocados en montículos hechos por ellos mismos y tienen una forma semejante a las pirámides de Egipto. Los españoles llaman a esos templos "Cúes". Estaban rodeados de muros muy elegantes y cerrados por medio de canceles y celosías. Se llega a ellos por medio de artificiosas escalinatas adornadas de muy diversas maneras [...] Embellecían esos templos, jardines, amenas fuentes, baños termales, albercas y verdes huertos deliciosos por sus flores y sus árboles, pues tienen flores de exquisita y variada fragancia. Plantaban en esos huertos, con grande cuidado, árboles muy anchos y frondosos; tanto así, que bajo la sombra de uno de esos árboles se podían estar mil hombres sentados, a la manera que acostumbran los indios. Y aunque este árbol es estéril y no lleva fruto ninguno, es sin embargo tan estimado que frecuentemente se toma como punto de partida para apreciar los árboles de mayor valor. Los indios le llaman "Ahuéhuetl" y los españoles "Árbol del Paraíso"; pero a mí me parece que el ahuéhuetl y el árbol del paraíso no son de una misma especie. Todo el año están verdes, son muy semejantes al plátano, y sin embargo no son completamente de la misma naturaleza, como lo explicaremos en el catálogo de las variadas cosas procedentes del Nuevo Mundo*[32].

La representación es curiosa ya que no se comprende por qué, habiendo nacido en tierras americanas y habiendo vivido entre los indígenas 30 años -como él mismo comenta-, el autor repara en ciertas características endémicas de estas tierras, pero las presenta con una visualidad occidental estereotipada. ¿Estará buscando un lenguaje visual que pueda ser comprendido por su audiencia? ¿Estará guiado por la idea de credibilidad frente a un destinatario europeo?

Para Rolando Carrasco, esta sería una estrategia discursiva para incorporar a América en la historia general de la humanidad, para "legitimar la incorporación del indígena en una unidad de la naturaleza humana"[33].

Creemos que la respuesta está en el objetivo último de la imagen, que es ayudar a la disuasión y evangelización.

La naturaleza americana y cada una de sus especies es muy rica, lo cual está denotado en la cantidad de ellas que se especifican en este grabado, el tamaño relativamente grande que tienen y el lugar preponderante que ocupan en la composición. Sin embargo, estas especies están acompañando la barbarie de estos pueblos que realizan sacrificios humanos.

Sabemos que Valadés era un experto en el arte de la memoria, lo que se adivina tras la lectura visual de esta imagen: las especies se "leen" muy bien en un orden lógico y articulan una composición ordenada donde todo queda al servicio de relevar la acción del sacrificio humano. Diego Valadés llevará a cabo una evangelización personal desde su hábito franciscano entre los indios chichimecas.

Palabras finales

A través de la reflexión aquí desplegada hemos querido mostrar que cualquier intento de establecer una historia del arte americano, debiera partir por incluir la incorporación de lo americano en el arte occidental. Esto significa reparar en la presencia de este Nuevo Mundo en las primeras representaciones mentales y visuales resultantes del encuentro y luego detenerse en la relación de poder que Europa ejerce sobre América, lo cual se refleja en emblemas visuales donde lo americano está presente. El arte americano no comienza cuando llegan a ese continente las primeras influencias europeas que quieren dejar su impronta en el Nuevo Mundo, ni tampoco empieza cuando las imágenes cristianas reemplazan a las supuestamente idólatras. El arte americano comienza cuando lo americano inaugura su aparición en la conciencia occidental y cuando esa conciencia y voluntades europeas, colonizan a los hombres e imaginarios americanos.

Notas

1. Sobre el concepto de descubrimiento hay mucha polémica. Hay quienes prefieren el de invención, otros hablan del encuentro. Aquí usaremos la palabra descubrimiento solo para referirnos a un momento temporal que trata el evento colombino que termina con la llegada de un grupo de españoles a un continente hasta entonces no conocido por la tradición europea. De ahí viene un período en que los europeos intentarán situar la existencia de este nuevo mundo en los esquemas conocidos. A este proceso, personalmente, le he denominado Develamiento del Nuevo Mundo. Sanfuentes, Olaya, *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso.* Ediciones Universidad Católica, Santiago de chile, 2009.

2. Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2002, p. 5.

3. Anthony Grafton, New Worlds, Ancient Texts. The power of scholarship in an age of science, 1450-1800. Harvard University Press, England, 1992.

4. Cortés, Primera Relación, Op.cit, pág. 139.

5. López Medel, Tomás, *De los Cuatro elementos. Tratado sobre la naturaleza y el hombre del Nuevo Mundo.*, Edición de Berta Ares de Queija, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 167.

6. Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, Op.Cit, pág. 153-154.
7. Fernández de Oviedo, Gonzalo, op. cit., 153-154.

8. Cabieses, Fernando, *Cien Siglos de pan. Diez años de alimentación en el Perú.* Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Lima, Perú, 1995., 100.

9. Mártir de Anglería, Pedro., *Década Segunda, capítulo IX, en Décadas del Nuevo Mundo*; Madrid, 1989 150.

10. Benzoni, Girolamo, *Historia del Nuevo Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989., 156.

11. Monardes, Nicolás, *Primera y Segunda y tercera partes de la Historia medicinal: de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina.*, Sevilla, en casa de Fernando Díaz, 1580, 101
12. Fernández de Oviedo, Gonzalo, citado en Levenson, Jay A., ed, Circa 1492. Art in the Age of Exploration; National Gallery of Art, Washington DC, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991.

13. Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1855, Tomo IV, pag. 36.

14. Fernández de Oviedo, Op.Cit, pag. 387.
15. Benzoni, Girolamo, Op.Cit., pag. 313.
16. Benzoni, Girolamo, Op.Cit , pag. 321.
17. Schmidel, Ulrico, Op.Cit, pag. 44.

18. Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la natural Historia de las Indias*, op. cit., 156-157

19. Rosenblat, Angel, *La primera visión de América y otros estudios,* Caracas, Venezuela, 2º edición, 1969, pág. 37.

20. Benzoni, Girolamo, *Historia del Nuevo Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 149.

21. Yuste Molina, Francisco, "Agricultura y Alimentación", en *Huella de América en España*, Generalitat Valenciana, 1993, 140.

22. Mártir de Anglería, Pedro, Década primera, capítulo IX, en Décadas del Nuevo Mundo; Madrid, 1989, 79.

23. Grafton, Anthony, New Worlds, *Ancient texts. The power of tradition and the shock of discovery.*, Harvard University Press, Inglaterra, 1992, 176.

24. Bray, Warwick, editor, *The meeting of two worlds. Europe and the Americas, 1492-1650.* Oxford University Press, 1993, 296.

25. Monardes, Nicolás, *Primera y Segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina.* Sevilla, en casa de Alonso de Escribano, 1571, 41.

26. López Medel, Tomás, *De los Cuatro elementos. Tratado sobre la naturaleza y el hombre del Nuevo Mundo.*, Edición de Berta Ares de Queija, Alianza Editorial, Madrid, 1990, 150.

27. Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias.*, Ediciones de Manuel Ballesteros, Historia 16, Madrid, 1986, 59.

28. Staden, Hans, *Verdadera Historia y descripción de un país de salvajes desnudos.* Editorial Argos Vergara, Barcelona, 1983, 76.

29. Montanari, Máximo, *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa.* Editorial Crítica, Barcelona, 1993, 104.

30. Castellanos, Juan de, primera parte de las Elegías de Varones Ilustres de Indias; Madrid: En casa de la viuda de Alonso Gómez, 1589, pág. 10.

31. Esta imagen, que aparece asimismo en la obra de Girolamo Benzoni, Historia del Nuevo Mundo, 1565, la incluimos también en este trabajo.

32. Diego Valadés citado en Carrasco, Rolando, El *exemplum*, como estrategia persuasiva en la *Rethorica Christiana* (1579) de fray Diego Valadés. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol 22 número 77 México septiembre-diciembre 2000.

33. Carrasco, Op.Cit,

Ver para creer.
La develación de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada

Olga Isabel Acosta Luna
Profesora Asistente Programa de Historia del Arte.
Departamento de Artes. Universidad de los Andes, Bogotá – Colombia
https://independent.academia.edu/OlgaAcosta2

Resumen Durante los siglos coloniales e incluso hasta años después de la Independencia de España, el acceso del devoto a las imágenes de vírgenes y cristos consideradas como milagrosas fue restringido, tanto así que su visibilidad representó un asunto fundamental en el desarrollo y práctica de su culto en lugares como el Nuevo Reino de Granada. Documentos, imágenes y lugares coloniales testimonian que la visibilidad de las imágenes fue custodiada cuidadosamente a través de prácticas ancestrales referentes al tratamiento de la imagen. El artículo aborda esta problemática a partir de algunos casos neogranadinos particulares.

Palabras claves: imagen milagrosa, velo, visualidad, Nuevo Reino de Granada

La Virgen de Chiquinquirá, aquel lienzo que según cronistas del siglo XVII fue reconocido como milagroso desde finales del siglo XVI, se encuentra hoy expuesto en el altar mayor de la Basílica boyacense de Chiquinquirá, en Colombia[1]. Sus devotos pueden ver a diario, en la mañana o en la tarde, la pintura descolorida con la imagen borrosa de la Virgen del Rosario flanqueada por san Andrés y san Antonio (fig.1). A su vez, otras imágenes aún consideradas como milagrosas como el lienzo de comienzos del siglos XVII de la Virgen del Topo, ubicada en una de las capillas de la Catedral de Bogotá, y la escultura del siglo XVIII del Señor Caído de Monserrate en el Santuario de Monserrate en uno de los cerros orientales de Bogotá, pueden ser vistos casi a cualquier hora del día (figs. 2 y 3).

El devoto moderno cuenta hoy, además, con una infinidad de medios impresos –estampas, afiches, postales etc.– que reproducen imágenes de veneración como la Virgen de Chiquinquirá y que le permiten observarla a cada momento. Sin embargo, el acceso del devoto a estas imágenes milagrosas coloniales no siempre fue tan amplio, tanto así que su visibilidad representó todo menos un asunto trivial en el culto a las imágenes que les eran atribuidos poderes taumatúrgicos durante los siglos XVI al XVIII en el Nuevo Reino de Granada. Tanto el clero secular como el regular, así como las cofradías, fueron los encargados de custodiar y preservar las imágenes y su poder mila-



Fig. 1. Alonso de Narváez (atribuido)
Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. ca. 1555
Basílica de Chiquinquirá
Foto: Olga Isabel Acosta Luna

groso, valiéndose para ello de prácticas ancestrales referentes al tratamiento de la imagen. Algunos documentos, espacios, objetos e imágenes coloniales testimonian que el encuentro del devoto con sus milagrosos cristos y vírgenes fue manejado cuidadosamente[2]. Las siguientes páginas abordan esta problemática a partir de algunos casos neogranadinos particulares.

Evitando las vistas desmandadas

Para evitar las vistas desmandadas de las imágenes y principalmente aquellas a las que se les reconocían poderes taumatúrgicos, los periodos en que eran visibles fueron controlados cuidadosamente. En este sentido, el «velo» puesto delante de una imagen, se constituyó en una pieza fundamental en la puesta en escena de las imágenes neogranadinas. En 1591 declaraba en su testamento Francisca Robles, una india de Santafé de Bogotá, que estaba



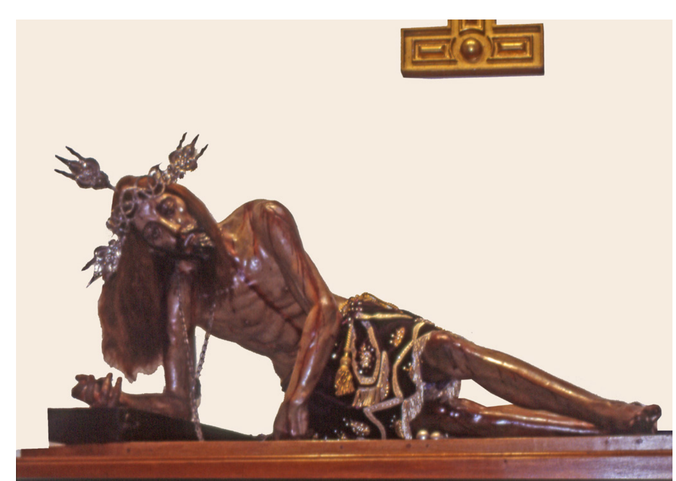


Fig. 2 Anónimo.
Virgen del Topo. ca. 1610
Catedral Primada, Bogotá
Fotografía: Olga Isabel Acosta Luna

Fig. 3
Pedro de Lugo y Albarracín (atribuido). Señor caído de Monserrate. ca. 1660
Basílica Santuario del Señor de Monserrate
Fotografía: Olga Isabel Acosta Luna

terminando un velo "de mangala, labrado con seda colorada" que deseaba donar a la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá[3]. Aunque Francisca no hace referencia a la función que debía cumplir una prenda semejante, hoy sabemos, gracias a la *Verdadera Histórica Relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, del fraile dominicano Pedro de Tobar y Buendía, publicada en Madrid en 1694, que el lienzo milagroso era cubierto entonces con "quatro velos de riquísimas telas de oro, y plata pendientes de vna curiosa cornija cuyas goteras son de grandes puntas de plata labradas con primor"[4].

La utilización del velo colocado ante el altar en el emplazamiento cuenta con una larga tradición en el arte religioso. En el siglo IV, en Oriente, ya se menciona su uso y en Occidente hay testimonios de su existencia a partir del siglo viii. En los inventarios de la baja Edad Media se le asignan términos como *vela, cortinae, custodes, ridelli o alae*[5]. Según Joseph Braun, el velo del siglo xiii y de años posteriores estaba ubicado a los lados del altar. La cortina pendía en el altar principal, o en los laterales, de un brazo movible, el cual se sujetaba al retablo o al muro junto al altar –principalmente en los altares laterales– o, como en el caso del altar mayor, se fijaba a un brazo, generalmente una vara de madera, bronce o piedra, la cual se apoyaba sobre cuatro o seis columnas[6].

Contrariamente a lo que ocurría en algunos países europeos, en especial en los reformados, donde la utilización del velo de altar perdería popularidad hacia fines del siglo xvi y, ante todo, a comienzos del xvii, en la España de la Contrarreforma y en la América hispana parece haber sido un elemento indispensable en la puesta en escena de las imágenes milagrosas. Esto lo confirma el inventario de 1797 de la Iglesia de San Agustín en Santafé de Bogotá en el cual se informa que, aun a fines del siglo XVIII, tanto la escultura de la Virgen de Nuestra Señora de Gracia, como la de los Dolores y una reproducción pintada de la Virgen de Monguí poseían velos[7].

Además de documentos escritos, algunas obras han conservado señales de su emplazamiento anterior que develan la utilización del velo. Son varias las pinturas que hoy conservan sobre su marco un cortinero que delata el uso de telas para su cubrimiento, como el caso de una pintura de la Virgen de la Soledad perteneciente a la colección de las religiosas de clausura de santa Inés de Montepulciano en Bogotá (fig. 4). Además de cortineros que sostenían velos, se conservan aun algunas puertas de camarines, aquellas pequeñas cámaras que albergaban esculturas de imágenes milagrosas marianas. Además de los velos, las puertas de camarín debían ser las encargadas de cubrir y descubrir ante los feligreses la imagen de veneración. Es el caso del camarín de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo en Tunja (fig. 6) y la puerta del camarín, probablemente de la Virgen del Rosario venerada en Santafé durante el siglo XVII y parte del XVIII, hoy expuesto en el Museo Nacional de Colombia (fig. 5).







Fig. 4. Anónimo. Retrato de Nuestra Señora de la Soledad. siglo XVIII. Colección privada.

Fig. 5. Taller santafereño Puerta de Camarín. Siglo XVIII Madera tallada y laminilla de oro . Museo Nacional de Colombia Comodato Banco de la República, núm. 244

Fotografía tomada de: Rey Márquez, Juan Ricardo, "Imágenes de la Pasión en dos cofradías neogranadinas II. La puerta del Camarín de la Dolorosa en tres momentos", en: Cuadernos de Curaduría. Cuarta edición. Museo Nacional de Colombia, Diciembre de 2006. www.museonacional.gov.co/cuadernos.html

Fig. 6. José Sandoval. Camarín de la Virgen del Rosario. ca. 1687. Capilla del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Tunja

Fotos: Olga Isabel Acosta Luna

La imagen como fuente: retratos de milagrosas imágenes

El uso del velo fue una práctica frecuente en la Europa de los siglos XVI y XVII tanto para imágenes de carácter profano, como religioso. Así, la pintura barroca de los Países Bajos y de España ofrece diversos ejemplos que ilustran el uso del velo ante imágenes religiosas y profanas, en ambientes sacros y domésticos. Valga citar obras como: *Mujer joven leyendo una carta* de Gabriel Metsu (ca. 1664), hoy en la Galeria Nacional de Irlanda en Dublin, y *San Buenaventura y Santo Tomás delante del Crucifijo* de Francisco de Zurbarán (ca. 1629), presumiblemente destruida en 1945 (figs. 7 y 8).

A su vez, la pintura barroca española y con ella la americana nos ofrece una serie particular de imágenes que fue denominada por Alfonso E. Pérez Sánchez como trampantojos "a lo divino"[9] y por mí recientemente como «retratos de milagrosas imágenes"[10]. Estas imágenes representan valiosos ejemplos iconográficos locales e importantes fuentes históricas a la hora de estudiar la puesta en escena de la milagrosas imágenes y las prácticas implementadas en torno a su visibilidad en el periodo colonial. Se trata de una serie de pinturas que a la manera de un retrato buscan reproducir de forma fidedigna imágenes milagrosas expuestas en sus respectivos altares (figs. 9 y 10). Los



Fig. 7
Gabriel Metsu
Mujer leyendo una carta
1664 - 1666
Galería Nacional de Irlanda
Fotografía tomada de la
Galería Nacional de Irlanda

ejemplos neogranadinos que aún cuelgan de las paredes de iglesias y museos colombianos se tratan en su mayoría de copias de imágenes de bulto veneradas en el Nuevo Reino de Granada, en España y en otras regiones americanas. Aunque sabemos de algunos retratos de cristos y santos, principalmente ejemplos peruanos y mexicanos, en la totalidad de las pinturas neogranadinas se encuentra representada en el centro de la composición una escultura mariana, que debido a su manto y saya asemeja una figura cónica. La madona está ubicada por lo general en un nicho o en una hornacina, de donde cuelgan a menudo unas cortinillas corridas a los lados, representadas en un primer plano de la composición al estilo de un telón de teatro. Se trata justamente del velo de altar que procuraba el cubrimiento y descubrimiento de la imagen ante sus devotos.

Los retratos pintados de las imágenes milagrosas representan precisamente el lapso en que la imagen era develada a los devotos, el mismo momento en que los deseos de los feligreses podían ser satisfechos. La utilización del velo en el caso de la Virgen de Chiquinquirá a fines del siglo XVII nos permite comprender la solemnidad de estos momentos. El dominico Tobar y Buendía des-

Fig. 8. Francisco de Zurbarán San Buenaventura y santo Tomás delante del Crucifijo, ca. 1629 (obra destruida en 1945)
Antiguo museo Kaiser Friedrich, Berlín
Fotografía tomada de Cartula, Maria Luisa. Francisco de Zurbarán, París: Instituto Wildenstaein, 1994, p.68.







Fig. 9. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido)
Retrato de la Virgen del Rosario (de la Conquista)
Segunda mitad del siglo XVII
Museo del Seminario Mayor de Bogotá
Fotografía cortesía Jaime Borja

Fig. 10. Baltasar Vargas de Figueroa (atribuido)
Retrato de la Virgen del Rosario (de la Conquista)
Siglo XVII . Museo Colonial, Bogotá
Fotografía del Museo Colonial, Bogotá

cribe en su crónica la breve ceremonia en que la imagen era descubierta diariamente. Según el fraile, mientras el Prior y otro sacerdote corrían los velos que cubrían el lienzo ante "la comunidad de la capilla mayor", el Preste, que cantaba la misa entonaba el Gloria, que oficiaban a su vez "en el Coro diestros cantores con sonora musica, y suaves voces"[11]. Esto ocurría "desde que el Sacerdote alza el Caliz, hasta que consume", momento en el que a su vez eran encendidas las veinte velas de cera de libra que había en veinte blandones de plata, como también dos hachas de cuatro libras y seis velas de a cuarta en seis arandelas[12]. Mientras la imagen de la Virgen de Chiquinquirá estaba descubierta, otro sacerdote se ocupaba de tocar la imagen con "medidas de listones, muchas sartas de Rosarios, è Imágenes de tierra, y Reliquias" que eran conservadas por los devotos a manera de reliquias, como receptáculos del poder taumatúrgico del lienzo milagroso[13]. De esta manera, la música, las luces, las plegarias y las oraciones preparaban el escenario del milagro en el que la imagen aparecía ante los ojos de sus devotos irradiando su poder.

Así como en el caso de la Virgen de Chiquinquirá, la develación de la imagen milagrosa estaba generalmente a cargo de religiosos, quienes sin embargo no siempre cumplieron esta tarea motivados por la devoción de los feligreses. En el Segundo Concilio Santafereño, celebrado en 1774 se denunciaba el "abuso introducido en algunas iglesias y conventos de regulares en que hay parroquias y religiosos destinados a la educación de los fieles y administración de sacramentos, de que teniendo alguna imagen milagrosa no quieren

manifestarla a los devotos sin que den una limosna considerable, y que muchos por ser pobres y no poderla dar se privan de cumplir con sus promesas y de venerar dicha sagrada imagen[14]. El Concilio ordenaba entonces que "los párrocos, así seculares como regulares, manifiesten la imagen o imágenes milagrosas que hubiese en sus parroquias o conventos a todos los fieles que ocurran a venerarlas sin pedirles limosna alguna más que la que voluntariamente quisieren o pudieren dar para que se les celebre alguna misa según su posibilidad"[15].

Bien pagando limosnas o no haciéndolo, ¿qué veían los devotos al ser corridas las bambalinas? Los retratos de las esculturas milagrosas marianas realizados por pintores santafereños de los siglos XVII y XVIII ayudan a hacernos una idea al respecto (fig. 9). Tras el telón se encontraba generalmente la imagen milagrosa vestida con una opulenta indumentaria postiza[16], compuesta por un suntuoso ajuar conformado por saya, manto y joyas. En 1890 el artista colombiano Lázaro Girón al describir la imagen de la Virgen del Campo venerada en la Iglesia de San Diego en Bogotá desde el siglo XVII, hacía alusión a que "la exagerada devoción ha echado capas de color sobre la piedra, y además ha disfrazado la estatua bárbaramente con pelo humano que cae en largos bucles, con corona y zarcillos de oro, con manto y sayal de telas damasquinas, en forma cónica, y con otros atavíos que constituyen una masa informe en que a duras penas se distingue el rostro"[17]. Esta abigarrada indumentaria de la Virgen del Campo no era un disfraz, como alegaba Girón, había representado hasta entonces una de las características propias de esta escultura mariana y de muchas otras imágenes veneradas durante los años coloniales.

Aunque fueron principalmente las esculturas marianas, como la Virgen del Rosario, de las Nieves o del Campo veneradas en Santafé de Bogotá, las que contaron con un guardarropas amplio y ostentoso, las pinturas de las Vírgenes de Chiquinquirá y de Monguí fueron también engalanadas con suntuosas joyas e incluso en ocasiones con prendas de vestir[18]. Los ricos bordados y telas de los ropajes de las esculturas hacían sólo visibles la cara de la imagen y en ocasiones sus manos, de tal manera que imágenes de talla modesta fueron convertidas en lujosas figuras gracias a la utilización de esta indumentaria postiza.

Además de la recamada y lujosa vestimenta de las imágenes milagrosas, al ser corridos los velos los devotos tenían ante sus ojos complejos emplazamientos que albergaban las imágenes. Los retratos santafereños son en su mayoría obras del siglo XVII y, por ende, los recintos representados donde se encuentran las imágenes milagrosas se reducen a nichos y hornacinas carentes de ornamentación. Esto no debe extrañar, puesto que fue principalmente durante la segunda mitad del siglo XVII y la siguiente centuria que se construyeron los lujosos camarines que albergaron principalmente a las esculturas marianas de veneración[19]. Ejemplos de retratos pintados del siglo XVIII, principalmente quiteños, cuzqueños y españoles muestran por el contrario las vírgenes expuestas en sus lujosos camarines, en su mayoría abigarrados de ornamentos, objetos, pinturas y esculturas[20].

El velo: la ventana al milagro

Además de servir como protección ante el polvo y la luz, el velo tenía principalmente una función litúrgica en la presentación de las imágenes de temática religiosa tanto en el ámbito sagrado como en el profano[21]. El ver algunas imágenes significaba para el espectador un privilegio y un suceso trascendental, de tal forma que para las imágenes milagrosas una parte de su efecto sobrenatural estaba, al parecer, estrechamente ligada a su parcial inaccesibilidad a través de su visibilidad e invisibilidad alcanzada gracias al uso del velo[22].

Sin embargo, ésta no parece ser una práctica llevada a cabo de igual forma en todos los santuarios que albergaban imágenes milagrosas. La Virgen de Guadalupe, por ejemplo, venerada en Cáceres, Extremadura, dejó de ser cubierta por velos en 1619, a partir de la inauguración del retablo donde hoy se encuentra. En un testimonio del siglo XVII se afirma que la imagen estaba siempre descubierta a excepción del tiempo en el que era vestida: "sin velo, y a los lados las cortinas, y así causa mayor respeto, y a la vez que para vestirla la ocultan"[23]. Mientras la Morenita extremeña permanecía la mayoría del tiempo a la vista de sus devotos, la pintura milagrosa de la Virgen de Chiquinquirá, en la Nueva Granada, era descubierta sólo una vez por día[24].

Un exvoto pintado hacia los años 1620-1627, dedicado a la estatua mariana de Nuestra Señora del Campo, nos puede ayudar a comprender la utilización del velo en la puesta en escena de las madonas milagrosas en la Nueva Granada durante el periodo colonial (fig. 11). La imagen votiva representa una devota de rodillas, rezando ante Nuestra Señora del Campo. En la parte inferior de la pintura se encuentra la siguiente inscripción: «Da medsina a los enfermos incurables», lo cual indica que, seguramente, la mujer representada en el exvoto padece alguna enfermedad. La Virgen del Campo, vestida con un manto y saya triangulares, se encuentra en un nicho rectangular, en un pequeño altar. En la escena vemos que, mientras la mujer enferma reza, el velo del altar permanece abierto, permitiendo así que la imagen de la Virgen del Campo sea vista por la devota. Aquí se representa el momento en que ocurre el milagro. El lapso en que le era permitido a la devota ver la imagen de la Madona del Campo representaba también el momento en que sus deseos podían ser satisfechos. Brigitt Andrea Sigel, en su estudio sobre la cortina de la Madonna Sixtina de Rafael Sanzio, en la Galería de Pintura de los Antiguos Maestros, en Dresde, sostiene que, por un lado, no se deseaba exponer permanentemente una imagen, de la cual emanara tan abiertamente la fuerza divina, y por el otro, se pretendía aumentar el efecto taumatúrgico de la imagen a través del cubrimiento temporal alcanzado por medio del velo[25].

Como ya se ha mencionado, debido a la relevancia de la utilización del velo para el efectivo funcionamiento de las Vírgenes milagrosas, el cubrimiento y descubrimiento de una imagen en una iglesia representaba una tarea encargada a una persona con autoridad y privilegios. Esto puede explicar también el motivo por el cual el velo es corrido por querubines en numerosos ejemplos de retratos de esculturas marianas (figs. 9 y 10). Como si cuando el velo se abriese el devoto tuviera ante sus ojos una aparición, éste es también el momento en que el voto se cumple y los deseos son expresados[26].

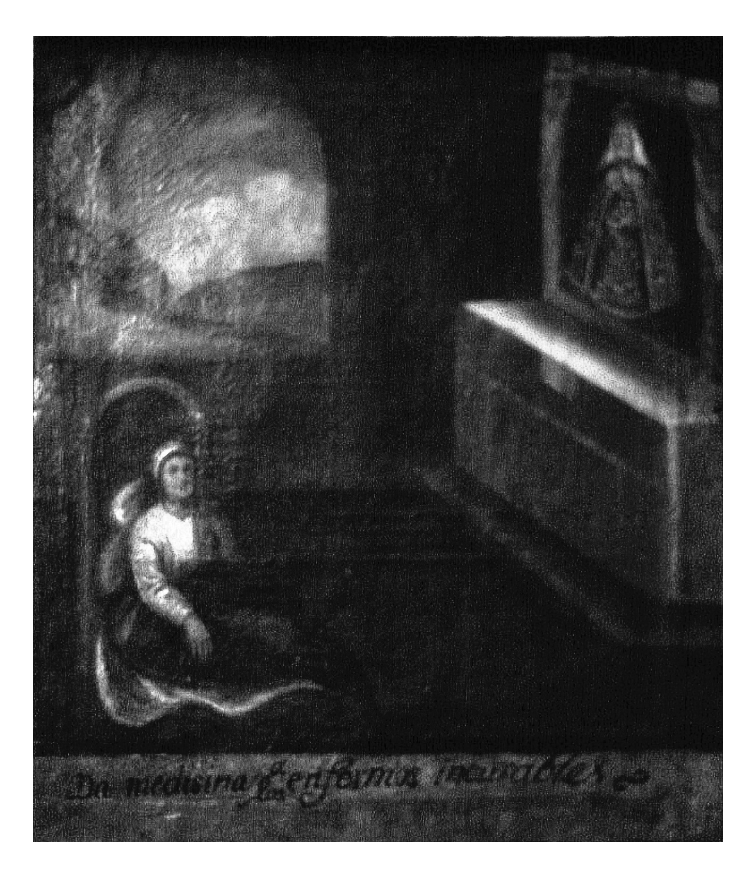


Fig. 11. Anónimo

Exvoto a la Virgen del Campo de la Recoleta de San Diego

ca. 1620-1627

Iglesia de San Diego, Bogotá

Fotografía: Olga Isabel Acosta Luna

En el estudio realizado por Sigel, se reconoce el velo como un motivo de la iconografía mariana, utilizado comúnmente en la pintura como un símbolo del cielo, el cual separa el más acá del más allá. Debido a que los querubines y serafines son los acompañantes celestiales de María, a ellos les corresponde la tarea de abrir el cielo para que los hombres puedan ver a María. En el Antiguo Testamento, el profeta Isaías compara el cielo con una cortina al referirse al Dios de Israel diciendo: "Él está sentado sobre el círculo de la tierra, cuyos moradores son como langostas; él extiende los cielos como una cortina, los despliega como una cortina para morar"[27]. En el caso de los retratos de las Vírgenes milagrosas, el velo del cielo no es descubierto de forma invisible y maravillosa, sino por Dios mismo a través de sus mensajeros, los ángeles, de tal manera que la revelación, el develamiento de la imagen, es entendida entonces como el resultado de la piedad divina[28].

El motivo del velo recogido por querubines entendido como un atributo de la iconografía mariana parece haber sido ampliamente conocido y difundido en el Nuevo Mundo. Prueba de ello, además de los retratos mencionados, es la portada del libro del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, publicado en Lima, en 1641, escrito por Francisco de Bejarano (fig. 12). En el grabado, dos querubines corren el velo del cielo dejando ver a la Virgen en su advocación



de Copacabana reinante sobre la tierra. Igualmente, aquí las nubes se representan como cortinas que son corridas al borde de la imagen[29]. Asimismo, a comienzos del siglo xix, el cronista franciscano Rafael de la Serna, en su historia sobre Nuestra Señora del Campo, se refiere a la existencia de una copia de la escultura de la Virgen del Campo, pintada al fresco en uno de los muros exteriores de la iglesia del convento de recoletos franciscanos de San Diego, en Santafé de Bogotá, la cual tenía escrito a sus lados el siguiente texto:

> "Para que todos me véan, sin velo estóy descubierta,
> y á quien fuere mi devoto en el cielo daré puerta"[30].

Parafraseando las palabras de Sigel, la reproducción exacta y completa de un modelo, como era usual en la tradición bizantina gracias al entendimiento del icono, no encontró en Occidente la misma difusión. Sólo en casos referentes a imágenes milagrosas fue permitida la producción de copias exactas, a través de la imitación fidedigna se buscaba atrapar por lo menos algo de la fuerza irradiada por el original. En este empeño de hacer visible el prototipo en la copia, el velo no era sólo un apoyo para ello, sino incluso, en ciertas circunstancias, un requisito iconográfico[31].

Ver para creer

Para el devoto moderno es difícil imaginar que el acceso a las imágenes fue hasta casi entrado el siglo XX un privilegio de pocos. Así el solemne acontecimiento que representaba la develación de una imagen milagrosa en los años coloniales es hoy apenas imaginable. Como se ha mencionado, tras el velo se encontraba la imagen religiosa colonial que conjugaba la riqueza y el milagro. Tal suntuosidad de la imagen y su desmesurado realismo era observable sólo en ciertos momentos en el interior de las iglesias neogranadinas, éste era entonces el momento en que los votos se manifestaban y se cumplían los favores, es decir el momento del milagro.

En el ámbito de la imagen neogranadina, no sólo milagrosa sino en general de carácter religioso católico de los siglos coloniales, son varios los estudios que han sido publicados en los últimos años y que se han concentrado en diferentes temas que han intentado establecer más rigurosamente las bases para su comprensión en lo que atañe a autorías, dataciones, modelos, así como se han planteado cuestiones sobre la imagen religiosa como modeladora de conductas, pero también sobre las prácticas surgidas en torno a su utilización[32]. En este contexto, preguntas sobre cómo, qué y cuándo se veían las imágenes se constituyen en problemáticas relevantes que ponen sobre la mesa cuestiones relacionadas tanto con la ejecución del discurso que existía o se buscaba comunicar a través de las imágenes religiosas, y las prácticas establecidas a su alrededor durante los siglos coloniales.

Retratos como los de las imágenes milagrosas, realizados para el caso neogranadino por lo menos desde el siglo XVII, o los retratos de monjas muertas que vivieron su esplendor en el siglo XVIII y parte del XIX, así como la diversidad de documentos que nos hablan de los gastos en torno a las ceras y lámparas de aceite que debían alumbrar ciertas imágenes y la utilización de

Fig. 12. Francisco de Bexarano Portada del libro Santuario de Nuestra Señora de Copacabana. 1641 Iglesia de San Diego, Bogotá Fotografía tomada de Duncan, Barbara, "Statue Paintings of the Virgin", en Marks, Patria (ed.), Gloria in Excelsis, The Virgin and Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia, cat. expo. Centro for Inter-American Relations, Nueva York [12/XI/1985-10/II/1986], Nueva York: Princeton University Press, 1986, p. 39.

herramientas como el velo son importantes fuentes que nos permiten aproximarnos a comprender que el ver era una acción cuidadosamente practicada por religiosos y feligreses en el desarrollo de la espiritualidad durante los años coloniales.

Bibliografía

Documentos

AGN. (Archivo General de la Nación, Bogotá), *Fondos Notarias y Conventos*.
APFS. *Inventarios y actas de visita del Convento de San Diego 1847-1896.*

Libros

Acosta Luna, O.I. (2010). "Limosnas y milagros. Una tradición colonial retratada por Ramón Torres Méndez". En *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, No. 11, julio – diciembre 2010, en: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Limosnas_y_milagros.pdf
(2011), *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Fráncfort – Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Braun, J. (1924), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung (Tomo 2): Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, Munich: Alte Meister Guenther Koch & Ko. Publicación en línea: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1924bd2/0005.

de Castellanos, J. (1886 [1602]). *Historia del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Colección de Escritores Castellanos, publicada por primera vez por Antonio Paz de Mélia, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 2 tomos.

Covarrubias Orozco, S. (1943 [1674]). *Tesoro de la lengua castellana, o española,* edición preparada por Martín de Riquer según la impresión de 1611 y con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Barcelona: S.A. Horta, I.E.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Phelipe V. (Que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo Segundo que contiene la letra C. Con privilegio en Madrid: En la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1726-1737, Editorial Gredos, Madrid 1969, 3 Tomos.

Duncan B. (1986). Statue Paintings of the Virgen. En P. Marks (ed.), *Gloria in Excelsis, The Virgin and Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*, (32 – 57), Princeton University Press, Nueva York: Catálogo de exposición del Center for Inter-American Relations, Nueva York [12.11.1985-10.02.1986].

Flórez de Ocaríz, J. (1990 [1674]). *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo – Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. 2 tomos.

García Rodríguez, S. y Tejada Vizuete, F. (1996). *El Camarín de Guadalupe: Historia y esplendor*. Madrid: Ediciones Guadalupe.

Groot, J. M. (1957 [1889-1893]). “Primera Sesión del Segundo Concilio Santafereño 1774”, en: *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional – Ediciones de la Revista Bolivar, Tomo II.

Ibáñez, P. M. (1989 [1913]). *Crónicas de Bogotá*, Bogotá: Academia de Historia de Bogotá y Tercer Mundo Editores. 4 Tomos.

Peréz Sánchez, A. E. (1992). “Trampantojos «a lo divino»”. En *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte –Instituto municipal de estudios iconográficos Vitoria-Gasteiz–, No. III, pp. 139-155.

Rodríguez Jiménez, P. (2002), *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Serna, R. de la, (1916). *Historia de la prodigiosa Ymagen de Maria Santísima de la Concepción que con la advocación de Nuestra Señora del Campo se venera en su Capilla de la Iglesia del Convento de Religiosos Recoletos, de la Orden Seráfica, de ésta ciudad de Santafeé de Bogotá compuesta por el Padre exLector de Sagrada Teologia Fray Rafael de la Serna Religioso de Menores Observantes, de Nuestro Padre San Francisco, y morador en la actualidad de dicho convento. Año del Señor de 1825*, editada por Rafael Almansa, Bogotá: Imprenta de San Bernardo.

Sigel, B. A. (1977). *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Zürich: Juris Druck.

Stoichita, V. I. (1998). *Das Selbstbewusstebild. Vom Ursprung der Metamalerei,* Munich: Fink.

de Tobar y Buendía, P. (1986 [1694]). *Verdadera Histórica Relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Edición facsimilar de la primera edición de 1694, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Trens, M. (1947). *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Editorial Plus-Ultra.

Notas

1. Castellanos, 1886 [1602], Tomo II, Canto XVIII, p. 73, Flórez de Ocáriz, 1990 [1674], pp. 192s y Tobar y Buendía, 1986 [1694], pp.12ss.

2. Sobre las imágenes taumatúrgicas en la Nueva Granada véase: Acosta Luna, 2011.

3. Francisca dispuso en su testamento la terminación de la hechura del velo en dado caso de morir antes de culminarlo: “(…) mando que si para acabar faltare alguna seda se tome de una madeja questa empezada, el cual velo tiene en su poder la hija de Martín Rodríguez, vecino de esta ciudad, que es cuñado de mi amo Andrés Vásquez de Molina, de quien mando que se cobre y se acabe el velo y se envíe a Nuestra Señora de Chiquinquirá para quien lo voy haciendo, y le ruego a la hija de Martín Rodríguez que acabe este velo”, en: Rodríguez, 2002, p.65, a partir de: AGN. (Archivo General de la Nación, Bogotá), Not. 2, tomo 8, fols. 910r - 919r.

4. Tobar y Buendía, 1986 [1694], pp. 146s.
5. Braun, 1924, pp. 133-172.
6. Ibíd.

7. AGN. Colonia, *Conventos*, 5, fols. 333v - 337r. La Virgen de Monguí es una pintura que representa a la Sagrada Familia durante el reposo durante la Huida a Egipto a la cual se le atribuyeron poderes milagrosos desde el siglo XVII. Esta imagen aun es objeto de veneración en la iglesia principal de Monguí en Boyacá. Acosta Luna, 2011, pp. 248 – 256.

8. APFS. *Inventarios y actas de visita del Convento de San Diego 1847-1896*, Libro No.7, fol. 29. A la Virgen del Campo se le atribuyeron poderes sobrenaturales desde comienzos del siglo XVII, su veneración se dio ampliamente en Santafé y sus alrededores. Acosta Luna, 2010 y 2011, pp. 198 – 201.

9. Pérez Sánchez, 1992, p. 139.
10. Acosta Luna, 2011, pp. 150-179.
11. Tobar y Buendía, 1986 [1694], p. 150.
12. Ibid, pp. 149s.
13. Ibid, p.150.
14. Groot, 1957 [1889 - 1893], Tomo II, p. 595.
15. Ibid.

16. Aquí retomamos el término «indumentaria postiza» utilizado por Manuel Trens para referirse al vestuario adicional colocado a las imágenes marianas principalmente durante el Barroco en España. Véase: Trens, 1947, pp. 640ss.

17. Ibáñez, 1989 [1913], Tomo I, p.137.
18. Acosta Luna, 2011, pp. 361-389.
19. Ibíd,
20. Duncan, 1986.
21. Stoichita, 1998, pp. 77s.
22. Ibíd.

23. García Rodríguez y Tejada Vizuete, 1996, p. 88, cita la Historia de la Virgen de Juan Malagón de 1672.

24. Tobar y Buendía, 1986 [1694], p.150.
25. Sigel, 1977, p. 106.
26. Ibíd, p. 88.
27. Is. 40, 22.
28. Ibíd., p. 98 y s.
29. Duncan, 1986, p. 39.
30. De la Serna, 1916 [1824], p. 37, cita 1.
31. Sigel, 1977, pp. 101 y s.

32. Véase por ejemplo: Acosta, 2011 y con Laura Liliana Vargas, *Una vida para contemplar. Ciclo pictórico de la vida de Santa Inés de Montepulciano* O.P., Bogotá: Museo Colonial, 2012; Borja Gómez, Jaime Humberto, *pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Colección de ensayos sobre el campo del arte en Colombia – Ensayo de autor 2010, Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012; Villalobos Acosta, María Constanza, *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, Bogotá: Colección de Cuadernos Coloniales – ICANH, 2012. Actualmente son varias las tesis de maestría y doctorado que estudian problemáticas como la influencia y uso de fuentes grabadas, el mestizaje artístico, cultura material y otros temas que nos permitirán próximamente una mayor comprensión de lo que llamamos arte colonial neogranadino.

Nuevas visiones sobre antiguos esplendores: el dorado en la pintura barroca sudamericana

Janeth Rodríguez Nóbrega
Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela
janethrodriguezn@gmail.com

Resumen Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los esquemas de valoración e interpretación que se han empleado en el estudio de la pintura barroca sudamericana, especialmente aquellos que han juzgado la aplicación de las técnicas del dorado como prácticas arcaizantes ajenas a los lenguajes tardorrenacentistas europeos. En éstos la presencia de brocateados y sobredorados se interpretó como una práctica complaciente con la sensibilidad primitiva de los consumidores locales -en este caso indígenas y mestizos- de esas imágenes; e incluso como un ejemplo de medievalismo americano, una suerte de regresión al arte bizantino. Con estas premisas formalistas nuestra pintura no alcanzaría la maestría técnica que la incorporaría a la historia del arte occidental, quedando a la deriva como una manifestación ingenua y exótica. Nuestro artículo pretende evidenciar las complejas elecciones técnicas y estilísticas, unidas a los hábitos visuales y los pactos de venerabilidad que se producen en torno a las imágenes, los cuales explicarían la presencia del dorado, que mantiene el carácter simbólico que la tradición cristiana occidental le había otorgado, pero que en América se enriquece con otros intereses socio-políticos y religiosos que impactan la creación artística.

Abstract The purpose of this article is to review on the evaluation and interpretation methods that have been used in the study of South American Baroque Painting, especially those who have tried the use of the archaic practices of the gilding techniques, distant to the post-renaissance European languages. The presence of these gilded and brocateados was interpreted as a practice to please the sensitivity of the primitive local consumers, -in this case indigenous people and mestizos- of these images; and even as an example of the medievalism of the Americas, a sort of regression to Byzantine Art. With these formalist guidelines our painting would not reach the technical expertise that would incorporate it in the History of Western Art, considered as a naive and exotic manifestation. Our paper aims to show the complexity of the technical and stylistic choices, along with the visual habits and venerable pacts that occur around the images, which would explain the presence of gold, maintaining the symbolic character that western Christian tradition had him granted, but in the Americas is enriched with other socio-political and religious interests that influence the artistic creation.

Desde inicios del siglo XXI los estudios sobre las artes en el período de dominación hispánica han alcanzado un auge significativo. Y esto nos permite plantear nuevas lecturas sobre áreas antes relegadas en las historias generales del arte. Precisamente, el tema de este texto nació de una investigación realizada hace algunos años para un proyecto que intentaba explicar la pintura latinoamericana de los siglos XVI al XVIII, desde aquellos aspectos formales, técnicos e iconográficos que nos permiten hablar de una identidad compartida, pero también de aquellos que nos diferencian y que de algún modo han facilitado que podamos identificar los distintos modos del hacer pictórico que caracteriza a cada región del continente1. Desde entonces no hemos dejado de cuestionar lo poco que conocemos sobre la materialidad de las obras y sus componentes simbólicos, los problemas de recepción y consumo de la imagen, así como la producción, circulación y reapropiación de las mismas; y la necesidad de reivindicar una visión más plural que desmonte los parámetros valorativos que se han empleado para calificar a nuestra producción artística.

Precisamente, este artículo intenta cuestionar tanto las categorías estilísticas como los juicios de valor que abundan en nuestra historiografía. El uso de la técnica del dorado, brocateado o sobredorado como también se le conoce, en la pintura sudamericana ha sido apreciado como un arcaísmo en su sentido más peyorativo. Se le ha asociado a lo decorativo, a un arte primitivo, ingenuo, artesanal, popular, producido por y para indígenas carentes de buen gusto y del conocimiento de la producción europea coetánea. Incluso se le ha comparado con el arte bizantino, por lo que nuestra pintura habría protagonizado una suerte de retroceso estilístico hacia el mundo medieval; que dicho sea de paso, se trató de un mundo complejo y rico como podría testimoniar quien alguna vez haya investigado cualquier tópico referido a la edad media, y que en todo caso, no estaría tan distante, si consideramos toda la inmensa presencia de elementos culturales de origen medieval, que arriba al continente de la mano de conquistadores y evangelizadores[2].

Pero si revisamos cuidadosamente los circuitos de circulación y consumo de las imágenes, el perfil de los comitentes, los modelos empleados y la relación de las imágenes con las elites civiles y eclesiásticas, pues buena parte

de esta producción escapa a las categorías de lo popular, lo artesanal o lo decorativo. Se trató de piezas que como veremos responden a unas demandas y a unos esquemas de percepción distintos a los del arte europeo. Por lo que este texto más que certezas, lo que presentará son retos, invitaciones a repensar nuestra pintura desde otros saberes y prácticas.

Por razones de espacio no podemos detenernos en todos los aspectos técnicos, materiales, estilísticos y simbólicos que se asocian a la técnica del dorado; por lo cual he estructurado el artículo en dos partes. La primera consiste en una revisión de la presencia de la técnica en la pintura tanto europea como americana, precisamente para remarcar que estamos ante un oficio vigente en la práctica del taller y no de un arcaísmo exótico. La segunda abordará únicamente algunas imágenes de culto y concluiremos con unas reflexiones sobre su empleo en retratos.

La tradición del dorado

La técnica del dorado tiene una larguísima tradición que se remonta al imperio egipcio, aunque generalmente la asociamos con la pintura medieval, precisamente por la rica interpretación simbólica creada en torno a la luz y sus materiales reflectantes que comienza a gestarse a finales de la época carolingia. Como es bien conocido "para la teología medieval, la luz es la única parte del mundo sensible que es a la vez visible e inmaterial"[3]; y en palabras de San Agustín "*visibilidad de lo inefable*", emanación de lo divino. A través de la luz el alma humana podía ascender al encuentro con Dios, y vencer las tinieblas del pecado. Esta línea de pensamiento teórico y estético puede rastrearse en un complejo listado de textos y autores que van desde las Sagradas Escrituras, el Pseudo Dionisio Areopagita, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, el abad Suger de Saint Denis, entre muchos otros, que a su vez son recogidos y difundidos en himnos, antífonas, sermones, y tratados.

Este simbolismo de la luz se extendió a los materiales reflectantes de la misma, como el oro, metal incorruptible de aspecto brillante y precioso, que ya ostentaba valores de prestigio, poder y divinidad en la cultura occidental. El oro se reinterpretó como luz, luz divina, luz celestial, que lo invade todo, tanto los objetos de culto, como los mismos templos convertidos en espacios de luz y color, en los cuales nada era demasiado hermoso para el servicio de Dios. En la pintura sobre tabla el oro se empleó para crear ricos fondos, que materializan un espacio metafórico sagrado, ajeno al entorno físico terrenal. Pero que también se usó para imitar el lujo de los tapices y textiles que utilizaban las elites en su ajuar doméstico, además de decorar inscripciones, aureolas, coronas y perfilados de las vestimentas de las figuras representadas.

El empleo del dorado en la pintura comenzó a ser cuestionado por los tratadistas italianos como Leon Battista Alberti (1402-1472), quien recomendaba a los artistas en su tratado *De la pintura* (escrito en 1435) imitar la superficie dorada mediante el uso de pigmentos y otros recursos técnicos, y rechazar la aplicación directa del pan de oro, debido a los incontrolables efectos de luces y sombras que se creaban sobre la superficie pictórica. La propuesta de Alberti

no apuntaba a la desaparición de la técnica del dorado, sino a la valorización de la destreza del artista para engañar al ojo, y crear espacios y formas ilusionistas convincentes[4]. Al respecto Gombrich llega a plantear que la destreza técnica del pintor se convirtió en una metáfora de valor más importante que el oro, desplazando su presencia a otras superficies distintas a la pictórica.

Así el fondo de oro, ricamente aderezado con relieves, fue reemplazado progresivamente tanto por paisajes como por la luz de la gloria, esta última comprendida como término artístico y no teológico. Es decir, el espacio metafórico dorado se sustituyó por una coloración amarilla, más flexible, en la cual podían incluirse ángeles, querubines y nubes que realzaban el carácter sobrenatural del acontecimiento representado. Esta lenta desaparición del fondo de oro se produjo en la pintura europea, no sólo gracias a las recomendaciones de los tratadistas italianos, sino también a las influencias del arte florentino del siglo XVI, a la escasez del mineral y a los distintos movimientos de ascetismo cristiano, como la ideología erasmista, que desde el siglo XV criticaba las exhibiciones desmedidas de lujo y la riqueza ostentosa del oro en las iglesias, en la pintura y en el vestir. No obstante, aún en la pintura italiana de los siglos XV y XVI podremos encontrar algunos artistas que continúan empleando el dorado, bien sea en fondos u ornamentos de las figuras, especialmente entre las tendencias más conservadoras, como Antonio Vivarini (ca. 1420-1484) en la escuela veneciana, Antoniazzo Romano, (act. entre 1452-1508), quien se dedicaba a la copia de imágenes de culto en la Roma de fines del *Quattrocento*, y Bernardino di Betto, alias *il Pinturicchio*, (ca. 1454-1513) activo en Siena a principios del siglo XVI, entre otros.

Fuera de los centros pictóricos italianos tanto la estética como las formas renacentistas fueron asimiladas de manera superficial y fragmentada por los artistas y su contexto. Así los pintores españoles seleccionaron los motivos y elementos que mejor pudieran adaptarse a sus capacidades, pero también a las necesidades y requerimientos del público hispano.[5] De acuerdo a ello, el desinterés que manifestaban los tratadistas y artistas italianos sobre el uso del dorado en la pintura no afectó de inmediato la práctica pictórica en la península ibérica. Por ello aún encontraremos durante el siglo XVI y XVII su presencia en algunas obras de Alejo Fernández (ca. 1475-1545), Pedro Berruguete, (f. 1503) Juan de Borgoña, (act. 1465-1536), Bartolomé Bermejo (h. 1440-1498), Miguel Esteve (act. 1510-1528) y Luis de Morales (ca. 1510-1586). Aun en el siglo XVII es notoria la presencia del dorado en perfiles y pequeños detalles en obras de Eugenio Cajés (1574-1634), Diego de Aguilar (f. 1624), y Bartolomé Pérez (1634-1691), quien pintaba bodegones sobre paneles con fondos áureos para decorar las paredes y techos del Real Alcázar de Madrid.

Por su parte, si nos acercamos a la tratadística española vigente en los siglos XVII y XVIII descubriremos que artistas y teóricos como Francisco Pacheco (1564-1644) en el *Arte de la Pintura* en 1641, Antonio Palomino (1655-1726) en el *Museo Pictórico* en 1715, y Francisco Vicente Orellana en su *Tratado de barnices y charoles* en 1755, describen en detalle las diferentes técnicas del dorado, desde el complejo dorado al agua, pasando también por las variantes más sencillas como el dorado al mordiente o el uso del oro molido. En ningu-

no de estos casos se trató de una demostración erudita sobre prácticas antiguas, sino de la preocupación por recoger la mayor variedad posible de consejos útiles para los artistas contemporáneos. Su presencia en la tratadística obedece entonces a que la práctica pictórica hispana abarcaba no sólo la pintura de caballete, también involucraba el ejercicio de distintos oficios como la pintura mural, el encarnado y la policromía de esculturas; el dorado de pinturas, esculturas y retablos; la restauración de dorados y estofados envejecidos por el paso de los años, entre otros[6]. Por ello no resulta extraño encontrar la denominación de *Maestro de pintor y dorador* en tantos documentos para referirse a los artistas hispanoamericanos; o la participación documentada como doradores y estofadores de pintores de primera línea como Francisco de Herrera el Viejo (1576-1656), Juan de Roelas (Flandes h. 1570-1625), Juan de Valdés Leal (1622-1690), por sólo mencionar algunos nombres.

Así la práctica de la pintura estaba conformada por actividades consideradas por la elite como manuales o serviles, lo que restaba prestigio social a los artistas y los vinculaba con el artesanado. Pese al desarrollo de la perspectiva con su fundamento matemático en el siglo XV y los numerosos escritos en defensa de la nobleza de la pintura publicados en el XVII, el ingreso de la misma a las artes liberales fue un proceso lento.

En este punto conviene aclarar que aunque en América se heredó el sistema gremial corporativo y familiar español, de origen medieval, no siempre localizaremos la presencia de ordenanzas y la aplicación de las mismas de forma rigurosa, por lo que fue común hallar agrupados a los pintores, junto a doradores, encarnadores y estofadores, como puede apreciarse en las ordenanzas de Lima de 1649. Pero además la actividad artística adquiere aquí matices propios, no sólo por la presencia de indígenas y mestizos actuando como maestros o como oficiales, sino también por la enorme demanda de imágenes requeridas para el adoctrinamiento, lo que favoreció la flexibilización de las regulaciones gremiales. A su vez las fronteras entre los oficios eran cambiantes, y muchas veces borrosas en función del mercado, por lo que también podía ocurrir que un gran taller subcontratara especialistas en dorar y estofar cuando se requiriera.

Lo que nos interesa destacar es que estamos ante una técnica que formaba parte sustancial de la práctica cotidiana del taller, tanto español como americano, y de la cual se preciaban los artistas de conocer sus complejidades y secretos. En este contexto no nos debe sorprender encontrar lienzos en donde se representa el oficio del dorador, como un *Taller celestial* atribuido al pintor novohispano Juan Sánchez Salmerón[7] hacia 1670, en el cual el Espíritu Santo empuña los pinceles para pintar a la Virgen de Guadalupe, mientras Dios Padre y Jesús sostienen la sagrada tilma a modo de divino caballete. Entre los asistentes se destaca en primer plano un par de angelitos preparando las delgadas hojas de pan de oro, que se aplicarán sobre la obra.

Existían diversidad de métodos para aplicar el dorado en una pintura: desde el laborioso dorado al agua que desde el medioevo cubría los fondos de las tablas, y sobre el cual se podía labrar relieves, hasta el dorado con mordien-

tes diversos que se aplicaba sobre la pintura ya concluida. Este último era el método más económico y de rápida ejecución, pero no permite el bruñido del metal, por lo que la apariencia es de oro mate. Otra variante técnica se deriva de la iluminación medieval, en la cual se utiliza el oro molido u oro en concha, mezclado con goma arábiga o clara de huevos, que era aplicado con un pincel sobre la pintura, sin ninguna preparación previa especial, y se podía bruñir a las pocas horas de secado. Con esta técnica se podían realizar perfilados, aureolas de rayos filamentosos y finos detalles, además de los muy conocidos brocateados. Estos consisten en aplicar mediante moldes ricos diseños de oro sobre las vestimentas de las figuras, imitando los brocados o bordados en hilos de oro característicos de los textiles contemporáneos. El resultado es una apariencia plana, que no coincide con los pliegues de los ropajes y los contornos. Para disimular este aspecto algunos artistas cubrían de veladuras castañas o glaseados de sombra a algunas partes del brocateado.

Las posibilidades técnicas de aplicación del dorado sobre pinturas ya concluidas, favoreció que muchos cuadros adquirieran sus dorados años después de su manufactura, por lo que se trataría de una práctica que dependía enteramente del gusto del propietario de la obra, y se escaparía muchas veces al concepto original plasmado por el pintor. En este punto conviene advertir que muchos cuadros adquirieron sus dorados durante el siglo XX, gracias a coleccionistas que consideraron su presencia como un elemento intrínseco del arte colonial y por ende revalorizador de sus colecciones. Además de la devoción aún viva que se mantiene en torno a determinadas imágenes.

Ahora bien, creemos que la complejidad técnica y el desprecio por las prácticas artesanales que se desarrolló en torno a la fundación de las academias, ha llevado a un desconocimiento casi total del oficio del pintor por parte de la historiografía y al consiguiente desinterés por su estudio. A su vez la confirmación del uso del grabado como modelo, a veces copiado literalmente, ha llevado a dudar de la creatividad e inventiva de los artistas locales. Aunque en la propia tratadística se recomendara la copia de estampas y de otras imágenes como un medio para dominar la práctica artística.

Sin embargo, esa creatividad que podríamos creer ausente, se expresaba a través de la selección y de las mezclas cromáticas, de la combinación y reinterpretación de los grabados, del uso de los dorados, de la construcción de los marcos, entre otras actividades. Si bien, no todos los artistas sudamericanos llegaron a la conceptualización teórica de su trabajo, no debería sorprendernos encontrar a un pintor como el quiteño Manuel Samaniego y Jaramillo (1767-1824), quien a finales del siglo XVIII, escribe su propio tratado de la pintura; o la práctica del pintor Matheo Pisarro (act. 1650-1780) quien en la Puna jujeña empleaba recetas tan ingeniosas como moler cuentas de cristal de manufactura centroeuropea, para fabricar pigmentos de mayor intensidad. Al respecto, la historiadora argentina Gabriela Siracusano, ha advertido la importancia de estudiar los pigmentos empleados en la pintura andina como "portadores de cargas significantes al servicio de prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas."[8] Si bien, no todos los investigadores podemos contar con la posibilidad de estudiar la composición química de

los pigmentos y su procedencia, si podemos reflexionar sobre la complejidad de las técnicas empleadas y los significados que contribuyeron a construir.

Entre estos materiales, el dorado se destaca como un elemento común a todas las escuelas pictóricas regionales del continente. Aunque la historiografía más tradicional lo ha calificado como un componente estilístico que define a la pintura de la escuela cusqueña. En este punto es innegable que este centro pictórico utilizó profusamente el brocateado, en los cientos de piezas que se comercializaban en el virreinato peruano y en las regiones circunvecinas. Al respecto Teresa Gisbert y José de Mesa han precisado el inicio de esta técnica en el Cusco desde finales del siglo XVII, gracias a los contratos suscritos entre los mercaderes y talleres locales. Sin embargo, estos documentos referidos evidencian que no todos los cuadros cusqueños llevaban dorados, sino que su uso era una excepción, solicitada expresamente por los mercaderes y clientes, por lo que difícilmente podría sostenerse que es un componente estilístico definitorio de la escuela cusqueña.

Citemos algunos ejemplos: en 1698 el comerciante Juan Sicos encargó a los pintores Antonio Sinchi Roca y Bernabé Nina una imagen de la *Inmaculada Concepción*, la cual debía estar "*toda realzada en oro y también los resplandores de la dicha imagen*."[9] Otra referencia documental se halla en un contrato de 1714, firmado por el pintor Cristóbal de Tapia quien se comprometió a realizar 28 lienzos de santos "*con perfiles en los ropajes y diademas*". En 1721 el pintor mestizo Agustín de Navamuel se prometía entregar pinturas con "*dorados de realsse*"; y en 1754 el artista mestizo Mauricio García y el mercader Gabriel Rincón firmaron un contrato por 435 lienzos, los cuales debían ser "*apaisados con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados con oro fino*"[10] Como vemos la presencia del dorado se incrementa a solicitud de los mercaderes, pero siempre se trataba de algunas piezas y no llegó a abarcar toda la abundante producción cusqueña.

Es indudable que una parte de la sociedad virreinal encontró en la pintura cusqueña una respuesta a sus necesidades estéticas, devocionales y representativas, promoviendo su comercio interregional, y posiblemente impactando en la creación pictórica de la cercana escuela potosina. Al respecto estamos tentados a creer que los artistas Melchor Pérez Holguín (1660-1734), Gaspar Miguel de Berrío (1700-1762), Manuel de Córdoba (act. 1758-1787) y Luis Niño (act. 1720-1750) habrían incrementado el empleo del dorado durante el siglo XVIII, ante la competencia que representaba la accesible y masiva pintura cusqueña.

Sin embargo, mal podríamos aceptar que la presencia del dorado en otros centros productores del continente se debe por entero a la impronta de la escuela cusqueña. Tan sólo vamos a detenernos en un ejemplo concreto: la pintura quiteña y sus vertientes regionales de Cuenca y Loja. Durante el siglo XVIII los talleres quiteños comercializaban sus creaciones en Popayán, Santa Fe de Antioquia y Pasto, ejerciendo su influjo en el centro sur de la Nueva Granada, pero también extendieron su comercio hacia el sur del continente alcanzando Chile y el norte de Perú. A ello se sumó la migración de artistas

quiteños hacia estas latitudes, que promovieron el gusto por el arte quiteño hasta mediados del siglo XIX. Esta consolidación de la producción y el comercio limitaron la importación de obras europeas y americanas hacia Quito, por lo que escasamente se puede encontrar referencias materiales y documentales de la presencia de piezas procedentes de otras latitudes en esta ciudad. En este sentido sería un error atribuir el empleo del dorado en la pintura quiteña al impacto del arte cusqueño, sobre todo cuando podemos observar que su aplicación tiene un sentido plástico diferente: se aprecian brocateados delicados, algunas veces con motivos rococó, que unidos al empleo de la paleta clara y brillante le otorga una apariencia preciosista a las obras. A su vez el poco conocimiento sobre el arte quiteño y su difusión internacional ha llevado a catalogar equivocadamente muchas de sus creaciones como obras cusqueñas o altoperuanas. También vale la pena preguntarse por el impacto que el arte quiteño ejerce sobre la producción neogranadina, aspecto que no podemos desarrollar detenidamente en este texto.

Por otra parte, podemos localizar el empleo ocasional del dorado en la pintura de otros lugares del continente, como Caracas, en donde tampoco se puede atribuir su uso a un contacto con la pintura cusqueña, ya que no existen pruebas materiales ni documentales de la presencia de ejemplares de ésta circulando por el territorio de la Capitanía General de Venezuela; mientras que si abundaban las obras provenientes de la Nueva España, gracias al comercio caribeño que sostenían esas provincias con los puertos mexicanos.

En síntesis podemos afirmar que el uso del dorado formaba parte de la tradición artística, por ello mantuvo su vigencia en la pintura sudamericana, aunque con ciertas fases de auge y declive que deben ser estudiadas a profundidad en cada región, cuestionando ciertas convenciones heredadas. Esta tradición artística tampoco fue estática, en cada centro pictórico experimentó estímulos y obstáculos diversos, producidos por una sociedad conservadora de gusto heterogéneo. Su aplicación parece ser el producto de una elección consciente por parte del artista en el amplio abanico de posibilidades estilísticas y prácticas de taller vigentes en la época, por lo que su empleo procuraba satisfacer las demandas y el gusto del consumidor; mal podríamos considerar entonces que su presencia responda únicamente a una regresión estilística.

Divinos resplandores en Sudamérica

Las primeras imágenes con dorados que podemos referir en nuestro continente son las réplicas de *Nuestra Señora de la Antigua*, pintura mural anónima de finales del siglo XIV, venerada en la Catedral de Sevilla. En ésta se representa a la Virgen María con el Niño Jesús, acompañada por una donante en reducido tamaño, identificada como doña Leonor de Albuquerque (1374-1435), esposa de Fernando de Antequera (1380-1416). Tanto el fondo con motivos ornamentales geométricos, así como el vestido, manto y aureola de la Virgen están ricamente aderezados de oro y gemas. Lo mismo que las ropas, corona y aureola del Niño Jesús. Las copias de esta imagen intentaban reproducir fielmente el esplendor de la pieza original, considerada milagrosa gracias a los innumerables prodigios atribuidos a su intervención, entre ellos

su renovación sobrenatural durante la ocupación musulmana.

Precisamente, Francisco Pacheco explicaba en su *Arte de la Pintura* algunas técnicas del dorado, alegando las múltiples copias que de esta iconografía se continuaban realizando en los talleres sevillanos durante el siglo XVII[11]. Basta con mencionar que artistas como Alejo Fernández, Luis de Morales, y Antonio Mohedano, entre muchos otros, realizaron copias de esta advocación que aún se conservan en templos y museos de la península ibérica.

Los navegantes que partían hacia las tierras desconocidas de las Indias, acostumbraban encomendarse a su protección al ser considerada como un talismán contra los infieles, por lo que no resulta extraño que la primera iglesia construida en América en 1510 se dedicó a Nuestra Señora de la Antigua. La edificación se erigió en el golfo de Urabá, en la actual Colombia. A la par, numerosas copias pueden localizarse en diversas iglesias americanas: en la catedral de Santo Domingo en República Dominicana; en la catedral de Lima, enviada desde Sevilla por el arcediano de la catedral, don Juan Federegui hacia 1545, y convertida en patrona de los grados de licenciado y doctor en la universidad limeña desde 1575; también en el trascoro de catedral del Cusco[12] (fines del siglo XVII); en el convento agustino de Santa Mónica en Potosí, Bolivia;[13] por sólo mencionar unos pocos ejemplos.

También se encomendaron copias de la imagen sevillana a los artistas europeos que comenzaban a instalarse en territorio americano, como fue el caso de Angelino Medoro (Roma ca. 1567- Sevilla 1633) quien a su llegada a Tunja hacia 1587, recibió el encargo de pintar una tabla con esta advocación para la capilla de don Diego Hernández en la iglesia de Santo Domingo construida en 1563[14] . Otra copia fue solicitada a Medoro para la Capilla de los Mancipe en la Catedral de Tunja, pero lamentablemente esta pieza ha desaparecido.

Así las primeras pinturas ornamentadas con dorados llegaron al continente desde el siglo XVI, precisamente a través de réplicas de imágenes consideradas como milagrosas, las cuales debían ser copiadas de la manera más fidedigna posible, lo que permitía asegurar la continuidad de los portentos y en palabras de Belting, la presencia real de la efigie. De allí que la apariencia de antigüedad era una cualidad particularmente apreciada en estas imágenes[15]. Los devotos no requerían versiones más o menos certeras, ni mucho menos reinterpretaciones artísticas, sino réplicas muy exactas, y esta es una razón de peso para mantener en estas obras tanto la presencia del dorado, como la hierática severidad medieval. El arcaísmo, como ficción de antigüedad, es una de las señas de identidad que debían simular estas nuevas imágenes de culto, lo que les otorgaba la autoridad de la imagen sagrada y garantizaba su autenticidad legitimada por la tradición[16].

Por esto no resulta extraño encontrar devociones de creación americana que también ostentan dorados en sus representaciones, como es el caso de la *Virgen de Guadalupe* mexicana, por sólo mencionar un ejemplo. La presencia mayestática del dorado permitía insertar las nuevas devociones en la larga cadena de la tradición cristiana y le otorgaba ciertamente un aura

de atemporalidad, de creación legendaria, ajena a las modas pictóricas. En este sentido, quienes nos aproximamos a la pintura de los siglos XVI al XVIII tenemos que ser conscientes de que muchas de estas piezas eran objetos de veneración, creadas siguiendo una lógica totalmente distinta al concepto de obra de arte moderna, o en palabras de Stoichita, del cuadro como medio de representación[17].

Con estas imágenes de culto la naciente sociedad americana estableció pactos de venerabilidad, que se mantienen a través de las generaciones, y si bien muchas de estas imágenes han desaparecido por causas diversas, eso no significa que también se extravió el hábito visual de asociar lo sagrado con la presencia del dorado, que valga acotar se mantuvo vivo tanto en la pintura como en la retablística y en la escultura hispanoamericana, hasta bien avanzado el siglo XIX.

En la pintura sudamericana el uso del dorado tuvo una significación que excedió la simple aplicación automática de técnicas artísticas adquiridas, sino que formó parte de unos esquemas de percepción y de valoración diferentes. Tal como podría apreciarse en las maneras cómo los pintores andinos resolvieron la contradicción entre la copia fidedigna y la mímesis, cuando se trata de retratar esculturas de gran devoción. Al respecto Pedro Querejazu ha intentado probar[18] que algunos artistas potosinos interpretaron los valores de la mímesis de forma muy distinta a sus contemporáneos europeos. Para afirmar esto se basa en una cita de Diego de Arzáns, hijo y continuador de la obra del cronista potosino Bartolomé de Arzánz Orzúa y Vela (1676-1736). En la adenda de 1737, de la *Historia de la villa imperial de Potosí*, comentó lo siguiente:

> "*Al presente que esto se escribe se halla en esta villa como natural de ella Luis Niño, indio ladino, segundo Ceuxis, Apeles o Timantes, y es caso de notar que estando embriagado pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general, y hoy lo tiene el señor Arzobispo de la Plata ocupado en ejercicio de su arte.*"

Más allá de la anécdota sobre la capacidad de este artista indígena de efectuar sus obras bajo los efectos del alcohol, lo que si resulta llamativo es la comparación con los artistas de la Antigüedad: Xeusis, Apeles o Timantes, de quienes se tendría referencias gracias a los comentarios que abundaban sobre los mismos, en obras literarias y tratados, al punto que las legendarias historias sobre estos artistas eran del dominio público. Estos artistas griegos se habían convertido en un tópico para describir el ilusionismo en la tratadística occidental, entonces podríamos preguntarnos si Arzáns y sus contemporáneos consideraban a la pintura de Niño como capaz de engañar al ojo, en grado semejante al de estos legendarios artistas.

Efectivamente, Querejazu revisa cada una de las pinturas firmadas y las atribuidas a este pintor potosino, y llega a la conclusión de que se trató de retratos de imágenes de altar, por las cuales la feligresía local sentía especial de-

voción. Y ese carácter de retrato lleva al artista a copiar de manera fidedigna cada detalle circunstancial que rodea la imagen: desde el retablo en el cual se encuentra exhibida, junto a su peana, floreros, candelabros, cortinajes, etc., y agregamos nosotros, la aplicación de pan de oro o de plata en función de la orfebrería que portaba la efigie en un momento determinado.

Una de las piezas firmadas por Luis Niño representa a la *Virgen de Sabaya* (Fig. 1), una versión local de la Candelaria, venerada en el pueblo del mismo nombre en el departamento de Oruro[20]. El lienzo porta una cartela que identifica a la imagen como "*Retrato de la Milagrosa Ymagen de Ntra Sra de Sabaya de la Provincia de Carangas, una de las que embió el Sr. Emperador Carlos Quinto desde Roma en el descubrimiento de estos Reynos. De cuias portentosas maravillas participan todas las que se le encomiendan*." Es importante destacar que es el artista el que insiste en que se trata de un retrato, es decir, la pintura "sugería estar ante la imagen misma."[21] La fidelidad en los detalles procuraba asegurar la eficacia y el poder de la imagen prodigiosa. A ello podríamos agregar que la presencia del dorado reforzaba el carácter mayestático de la figura sagrada. Por esto toda la arquitectura del retablo, hornacina y columnas salomónicas, que rodean la efigie mariana están cubiertas de pan de oro, al igual que las coronas, joyas, canastilla, candela, bastón de mando y pendientes. Mientras la media luna, la peana y los detalles del brocado del manto ostentan pan de plata.



Fig. 1 Luis Niño, Nuestra Señora de Sabaya, ca. 1720. Cortesía Museo Casa de Moneda, Potosí, Bolivia

En este sentido, el artista andino aplicaba una interpretación distinta a la mímesis renacentista: si el retablo, joyas y demás ornamentos de la imagen de altar estaban ricamente cubiertos en oro, entonces aplicaba la hojilla de oro, y con ello intentaba ser fiel a lo que sus ojos podían contemplar. ¿Cómo catalogar entonces a estas piezas como imágenes planas, carentes de originalidad, si los contemporáneos al pintor lo calificaban como otro Apeles? Para Querejazu los pintores andinos "eran plenamente conscientes de lo que hacían y que, si por un lado usaban modelos de grabados y estampas, por otro lado, estos artistas estaban al tanto de las inquietudes del arte, al mismo tiempo que satisfacían las demandas de la población a la que se debían y de la que formaban parte. Sus obras son propuestas plásticas ricas en contenidos estéticos, visuales, perceptivos, pero sobre todo portadoras de ricos y complejos contenidos simbólicos, (...) fieles a su tiempo y a su entorno cultural"[22]. En definitiva estamos ante una imagen que tiene como tema a la imagen, y nuevamente funciona una lógica diferente cuyo fin es crear un efecto de realidad y al mismo tiempo hacer presente a la imagen primigenia. Como bien explica Portús Pérez, "la mentalidad colectiva de la época seguía considerando la pintura un arte esencialmente ilusionista y apreciaba al pintor en la medida en que era capaz de hacer confundir lo representado con su representación"[23].

Otro tanto ocurría con la imagen escultórica a la cual se agregaba cabello natural, ojos de vidrio, miembros articulados, vestidos y alhajas, que otorgaban la ilusión de vida a la obra. Si el barroco procuraba persuadir a través de los efectos plásticos, por qué nos resulta tan difícil aceptar a la pintura sudamericana como un producto apegado a ese objetivo, logrado a través de medios distintos a la práctica europea, pero igual de válidos para su entorno.

Desde este punto de vista también podrían explicarse los auténticos *collages* creados por los pintores quiteños, en los cuales los cuadros eran revestidos de materiales "extra-pictóricos" como la tela encolada, las piedras preciosas, el papel, etc., para crear una imagen convincente y persuasiva. Tal como puede apreciarse en la *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*[24], un anónimo quiteño del siglo XVIII conservado en el Museo de la Recoleta de San Diego en Quito. Ante piezas como ésta no queda más que reformular los conceptos que se han empleado para calificar a la pintura barroca sudamericana, aceptando que estamos ante un sistema figurativo en el cual los valores de lo real son elegidos en función de los saberes, del imaginario y de la devoción.

Entre estos *collages* aplicados sobre la pintura encontramos también que el fervor devocional hacia ciertas imágenes favoreció su embellecimiento a través de la aplicación de limosnas en joyas por parte de los fieles. Si bien la Iglesia secular intentaba en vano frenar el despilfarro en las imágenes, como evidencian algunos decretos de concilios provinciales, la actitud general era "tener por bien empleados el oro, la plata, las perlas, sedas y brocados para el servicio de los santos."[25] Lo cual no se restringía a la pieza escultórica, también abarcaba la pintura, como fue el caso de la célebre imagen de *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, pintada por Alonso de Narváez en 1555, la cual ha sido engalanada a lo largo de su historia con la incrustación de auténticas piezas de orfebrería como coronas, cetro, rosario y media luna, además del perfilado de las vestimentas de las figuras representadas. O la

versión marabina de la misma advocación, en la cual sólo los apliques de oro pegados a la tabla permiten actualmente identificar a cada personaje. Estos diminutos apliques fueron elaborados por el platero Jacobo José de la Caridad Vásquez en 1768, y aún puede apreciarse los agujeros de anteriores apliques sobre la superficie.

También podríamos citar a la *Virgen de Monguí*, cuya corona (desaparecida en 1838) fue elaborada por el platero Juan Manuel Montero en 1711, ostentando "*4165 gramos de oro, 355 esmeraldas y 104 perlas finas*."[26] Además la imagen había sido adornada con un cuarto creciente a los pies de María, pero también con vestidos cosidos sobre la tela.[27] Casos como estos abundan en el continente y por ello no resultaba extraño que los plateros también se dedicaran a elaborar joyería para ser incrustada sobre las pinturas, como las medias coronas que se conservan en el Museo Nacional en Bogotá.

Pero el paroxismo de esta práctica lo hallamos en la *Virgen de Guadalupe de Sucre*, pintada por fray Diego de Ocaña en 1601 para la catedral de Chuquisaca (hoy Catedral de Sucre, Bolivia), cuyo manto repleto de auténtica joyería ha cubierto por entero a la pintura.[28] Ocaña, eran un fraile jerónimo, que recorrió a principios del siglo XVII los actuales territorios de Perú, Bolivia, Chile y México, en donde falleció en 1608. Su misión en tierras americanas era difundir el culto a la Virgen extremeña. Al llegar a Potosí pintó una copia de la imagen mariana para el convento de San Francisco, la cual fue del agrado del obispo de Charcas, Alonso Ramírez de Vergara (1594-1602), quien le encomienda un ejemplar para Chuquisaca. Al respecto, el fraile cuenta en sus memorias que:

> "*Y yo con buen celo y ánimo, tomé los pinceles del óleo; cosa que en toda mi vida había hecho, solo con la noticia que yo tenía de la iluminación. Y guiándolos la Virgen Santísima, hice una imagen con tanta perfección, del mismo alto y tamaño de la de España, que toda la villa se conmovió a devoción*"[29]

Una vez finalizada la pieza se recogieron entre los vecinos del lugar perlas y piedras preciosas. "*En la cruz que remata la corona colocó siete esmeraldas grandes del pectoral del obispo Ramírez de Vergara, así como una gargantilla con cinco diamantes, con los cuales, y otras más, reprodujo el diseño del famoso manto original*."[30] Como es bien conocido si algo distingue a la escultura de la Virgen de Guadalupe de Extremadura es la suntuosidad de sus vestidos. El monasterio extremeño era célebre por su taller de bordado, en el cual se elaboró el manto y túnica, con perlas y piedras engarzadas formando cuadros repetidos regularmente. Este motivo geométrico ornamental se copió cuidadosamente en los grabados y pinturas de los siglos XVI y XVII, por lo que se convirtió en un atributo que permite identificar a esta advocación entre tantas imágenes marianas. Así bajo la exuberancia de la orfebrería colonial que se ha engarzado a la imagen de Ocaña aún puede apreciarse los motivos geométricos característicos de la Virgen extremeña.

Pero la práctica de ornamentar a esta imagen no concluyó con su manufactura a inicios del siglo XVII. Para 1707 el indio Viscarrita fabricó una urna de

plata para la imagen y el platero José Esquivel y Alcalá elaboró una plancha de oro sobre la cual se engarzaron las joyas entre 1784 y 1787. El lienzo se encontraba para la fecha muy deteriorado por lo cual se recortaron los rostros de la Virgen y del Niño, se elaboraron unas manos tridimensionales y se fijaron sobre la plancha de oro. Con el paso del tiempo se han anexado relojes, medallas, broches, collares, etc., que son un testimonio de la riqueza de la orfebrería colonial andina, pero también de la exacerbación de la fe entre los devotos. Las posteriores copias de la imagen procuraban imitar con excesivos brocateados la riqueza del original.

Es evidente que el cristianismo se impuso "no como perfectamente lo define la ortodoxia, pero tampoco muy distinto de cómo lo percibía un campesino europeo."[31] En ese sentido es frecuente encontrar en Sudamérica la ancestral costumbre europea de obsequiar joyas a las imágenes –escultóricas o pictóricas- de la Virgen María. Esta práctica no sólo manifestaba la devoción de quien obsequiaba la pieza, también el agradecimiento por los favores concedidos, el cumplimiento de las promesas y en definitiva la relación emocional que establece el fiel con la imagen. En Europa existen numerosos ejemplos de imágenes con ricas colecciones de joyería como la *Virgen de Loreto* en Italia o la *Virgen del Rosario* en Antequera, España. Además en la monarquía española existía la costumbre de que al fallecer una reina se donaba una joya a tres imágenes marianas: la *Virgen de la Almudena* en Madrid, la *del Pilar* en Zaragoza y la *de Guadalupe* de Extremadura.

En este punto quisiéramos detenernos para recordar que muchas de estas imágenes no se exhibían en las neutras salas de los museos, sino en el interior de iglesias y capillas, en conventos, en altares domésticos, por lo cual no eran percibidas aisladas, sino en un rico contexto, ya que la presencia del oro se extendía a los marcos de las pinturas, a los retablos, textiles, objetos litúrgicos y ornamentales, etc. Así muchas de estas imágenes estaban creadas para unos espacios determinados, que tenían la función de impresionar a los devotos, que apreciaban la riqueza de ornato como un medio de honrar a Dios. Mientras en Europa, el protestantismo impone el rechazo hacia la ostentación, en nuestras tierras la Iglesia católica podía mantener el lujo más extremado, justificando la magnificencia como símbolo de autoridad y belleza moral. Por su parte, las órdenes religiosas, aunque promotoras de los valores de pobreza y moderación, tampoco despreciaron los ricos donativos otorgados por la feligresía e igualmente apreciaron que cuanto "más lujo y riqueza se despliega, mayor es la devoción que se puede despertar en el fiel."[32] No debemos olvidar que la función devocional y pedagógica de la imagen estaba basada en la captación de los sentidos. Al tiempo que muchas imágenes actúan como entes mixtos, en las que coexiste el objeto cultual y artístico a la vez. Por lo que la belleza y el esplendor de las formas contribuían a enaltecer a la figura representada, permitía cumplir con la misión doctrinal de una manera más eficaz, y predisponía la devoción de los fieles, especialmente en una sociedad que apreciaba el lujo y la ostentación como un símbolo de poder.

El dorado en la retratística sudamericana

Las metáforas de riqueza, prestigio y nobleza asociados al oro nos permiten explicar el empleo del dorado en piezas de temática profana como los retratos. Una práctica poco común en la pintura europea de la misma época, pero que se puede rastrear en algunas imágenes de emperadores realizadas durante el siglo XVI, como el retrato de *Maximiliano I de Habsburgo* pintado por el Maestro de Messkirch (hacia 1530, Kunstmuseum Basel) y el de *Carlos V* realizado por el alemán Bernhard Strigel (ca. 1520, Galleria Borghese). Tras estas imágenes se trasluce la necesidad de relacionar el poder monárquico con el orden divino que lo legitima, y a su vez promocionar una autoafirmación social y un ideal de nobleza que recuerda que los soberanos deben poseer y exhibir riqueza, belleza y pompa.

Pero la ostentación que promueven ciertos retratos de miembros de la monarquía se extiende también a otros sectores de la sociedad, gracias al enriquecimiento de burgueses, banqueros y comerciantes, porque como han señalado diversos autores "*en las sociedades aristocráticas el lujo no constituye algo superfluo, es una necesidad absoluta de representación que se deriva del orden social desigual.*"[33] Si la alta nobleza española afirmaba su hegemonía en la península gracias a la exhibición de su riqueza que la "*nobleza obliga*", siendo imitada por el resto de la población, en América fue natural que ocurriera otro tanto. La ostentación y el boato americano contribuían a consolidar una aristocracia local. Por ello los conquistadores necesitaban de trajes, muebles, criados y otras expresiones del lujo. No sólo como reflejo del boato renacentista, sino también como una réplica a las deslumbrantes cortes incas y aztecas que habían descrito los cronistas con tanto detalle.

Las siguientes generaciones de la naciente elite criolla hicieron énfasis en la exteriorización de la riqueza y del poder a través de la apariencia, la ostentación del rango social, el gasto excesivo, la necesidad de despertar admiración y hasta la prodigalidad cuidadosamente publicitada. La riqueza del vestido, bordado con hilos de oro, ornamentado con prolífica orfebrería, contribuye a identificar el estado y rango del individuo en la estratificada sociedad hispanoamericana. Por ello el poco éxito de la Real Pragmática de 1723, y de otras tantas promulgadas desde la centuria anterior, que insistían en prohibir el vestido bordado con hilos de oro o plata y la aplicación de pedrería. No en balde algunos viajeros que visitaban las tierras americanas comentaban los excesos y lujos que caracterizaban la vida cotidiana y clamaban por un control o restricciones legales que evitara los fraudes a la Real Hacienda.[34] En América la vanidad y la ostentación no estaban restringidas por leyes, al punto que no había distinción entre las clases sociales, ya que todas lograban consumir bienes de lujo, incluso los importados por medio del contrabando desde Europa y Asia. Hasta algunos esclavos domésticos se aderezaban con joyería, perlas y sedas que ya no usaban sus patronos.

Pero la puesta en escena cotidiana se extiende también hasta el retrato, símbolo de poder, que no busca representar la identidad individual, sino el cómo se deseaba ser reconocido y admirado por el entorno. Así las elites hacen énfasis en su imagen, rodeados por los signos de ostentación: muebles, cortinajes de intenso color rojo, escudos nobiliarios, vestimenta lujosa, orfebrería, etc.



Fig. 2 Andrés Sánchez Gallque, Los mulatos de Esmeraldas, 1599. Cortesía Museo de América, Madrid.

Como bien apunta Canavese, "tanto la ética como la estética de la civilidad barroca definen el ser por el parecer, la esencia por la apariencia y la ilusión, lo superfluo antes que el decoro, priorizándose la exhibición de los marcadores exteriores de la respetabilidad como la vía de integración en un tejido social."[35]

Uno de los retratos más antiguos que se conoce en la pintura sudamericana es la representación de los *Mulatos de Esmeraldas*, pintado en Quito por el artista indígena Andrés Sánchez Gallque en 1599 (Fig. 2). El retrato fue encargado por el oidor de la Audiencia Juan del Barrio de Sepúlveda y enviado a Madrid como obsequio al rey Felipe III, acompañado de un memorial que testimoniaba la supuesta pacificación de la población cimarrona de Esmeraldas en la costa norte del actual Ecuador. Los retratados son los caciques zambos Francisco de Arobe y sus hijos Pedro y Domingo, cuando estuvieron en Quito para reunirse con el oidor Barrio de Sepúlveda y el resto de las autoridades de la audiencia. Arobe posiblemente era descendiente de esclavos procedentes de Guinea, que habían naufragado en costas ecuatorianas y se habían mezclado con las comunidades indígenas. Así el cacique Arobe gobernaba una población afroíndigena cristiana que había aceptado la autoridad española luego de intensas negociaciones, cuyo éxito parcial registra el cuadro. Para nuestro discurso lo interesante de este retrato es el empleo del dorado en la representación de la joyería que portan los personajes. En el Memorial que acompañaba la pieza se describía a estos hombres como "*acostumbrados a traer de ordinario argollas de oro llanas al cuello, narigueras, orejeras, bezotes y sortijas en la barba y botones en las narices, todo de oro.*"[36] Por ello el artista se esmera en imitar con dorados la riqueza de estos caciques, además de retratarlos como hidalgos, vestidos a la usanza española con brocados y cuellos de lechuga, y con el gesto civilizado de descubrir sus cabezas ante el rey, destinatario final del retrato. En la representación entonces se les reconoce como hidalgos.

A este caso también se puede sumar la presencia del dorado en las series de

retratos de los legendarios emperadores incas. En un contrato suscrito por el pintor cusqueño Agustín de Navamuel en 1721 con el capitán Cristóbal de Rivas y Velazco, se obligaba a pintar veinticuatro lienzos que representaran a las doce parejas reales incas: "*con todos sus atributos... dorados de realsse, de colores finos y las camisetas bordadas de oro según lo natural en las vestiduras y traxes que usaron dichos reyes Incas y Ñustas*."[37] Estas series de retratos se remontan hasta el siglo XVII y según los testimonios documentales eran bastante populares en el virreinato del Perú, hasta la sublevación indígena de 1780, fecha a partir de la cual se prohibió portar la vestimenta inca, poseer pinturas de incas y portar armas de nobleza, de allí que en la actualidad no se conservan series completas.

Pese a que se desconoce el paradero de la serie pintada por Navamuel, en el Brooklyn Museum se conserva una serie de catorce retratos incas que ostentan algunos de los signos de la nobleza inca sobredorados: el cetro llamado *chambe*, la corona real o *mascaypacha*, las muñequeras y orejeras, y un broche sobre el pecho. Estamos aquí ante retratos imaginarios que procuran crear la sensación de autenticidad, en los cuales el dorado avala como signo de ostentación, nobleza, sacralidad y antigüedad a cada figura representada, intentando rememorar las ricas descripciones que los cronistas del siglo XVI habían dejado sobre los ornamentos que portaban los emperadores incas.

Pero el dorado también puede apreciarse en retratos que representan a otros indios nobles como caciques principales y sus descendientes. Un ejemplo lo hallamos en los retratos anónimos de *Alonso Chivantopa* (siglo XVII)[38] y *Marcos Chiguantopa* (1720).[39] En estas obras los kuracas de Huahyllamba y Colquepata en el valle de Yucay en el Cusco, son retratados con sus escudos de armas, y con los signos distintivos de sus orígenes incas y de su fidelidad cristiana, como buenos vasallos de los españoles. El primero, *Alonso Chivantopa* porta una camiseta corta denominada *Uncu, la mascaypacha*, un sol de oro pendiente de una cadena que cuelga sobre su pecho y que se cree es un agregado postconquista; hombreras, rodilleras y sandalias con ornamentos en forma de leones; muñequeras y aretes; el escudo conocido como *huallccancca*, ornamentado ya con elementos heráldicos occidentales; el *chambe* cuyo remate es una porra de oro está sobre la mesa; y para reforzar la condición de cristiano el cacique alza con su mano derecha una cruz brillante. Según la cartela este descendiente de Capac Lloque Yupanqui "*fue el primero que recibió las aguas del bautismo siendo gentil en la conquista,*"[40] por lo que estamos ante un retrato póstumo que buscaba exaltar los derechos y privilegios de este linaje indígena.

El segundo cacique *Marcos Chiguantopa* viste a la manera occidental con ricos bordados dorados, collar con medallón de la Inmaculada Concepción, cinto y escudo heráldico, aunque también porta la *mascaypacha* sobre su cabeza. El dorado contribuye aquí a exaltar la riqueza, hidalguía y prestigio, además de la autolegitimación que buscan estos caciques al encargar sus retratos y los de su linaje. A nuestro modo de ver el dorado le otorgaba a estos retratos un carácter de opulencia, pero también de sacralidad. De esta suerte, el uso de un material tan costoso favorecía la exhibición de la riqueza de las elites, o de aquellos grupos que intentaban el ascenso social.





Fig. 3 Anónimo cusqueño, Unión de la descendencia imperial inca con la familia Loyola y Borja, 1718. Cortesía Museo Pedro de Osma, Lima

Fig. 4 Anónimo quiteño, Madre Mariana de San Estanislao y Saa, siglo XVIII. Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán. Fotografía de Janeth Rodríguez

Otro tanto podríamos interpretar en el anónimo cusqueño, *Unión de la descendencia imperial inca con la familia Loyola y Borja*, también conocido como *El matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta*, pintado en 1718 (Fig. 3), que exhibe brocateados en los atuendos y objetos de distinción de los personajes, tanto españoles, como de la nobleza indígena. No nos toca aquí estudiar a fondo esta pieza,[41] lo que nos interesa rescatar es la aplicación del dorado como un medio de exteriorizar los privilegios sociales y económicos adquiridos, a través de una solución técnica prestigiosa que los identifica e iguala con la elite. Pero que también permite sacralizar las alianzas establecidas con el poder instaurado.

Es innegable que para una parte de la población andina, tanto artistas como público consumidor, el dorado se convirtió en un signo de prestigio y nobleza. La historiografía más tradicional afirma que fue la sensibilidad indígena, ajena a los vaivenes del arte europeo la que conservó el uso de la técnica. Pero qué ocurre cuando encontramos su presencia en otros retratos, ajenos al área de influencia indígena, como es el caso de algunos retratos de monjas, elaborados por pintores quiteños, no sólo con la aplicación de filamentos dorados, sino incluso con decoraciones florales pintadas sobre el oro, que nos recuerdan el estofado de las esculturas. Estas imágenes nos plantean retos de interpretación, tanto en los aspectos técnicos, como en la construcción de los significados. ¿Son estas religiosas signos de humildad, pobreza y austeridad? o ¿estamos ante la presencia de personalidades poderosas en sus comunidades que requieren ostentar los signos del lujo y la nobleza como un medio de perpetuar su poder y también su recuerdo? Tal podría ser el caso del retrato de la madre *Mariana de San Estanislao y Saa* (Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán), superiora del rico monasterio de monjas agustinas de la Encarnación en Popayán a mediados del siglo XVIII, a quien se retrata vestida con una rica capa pluvial dorada, más su escudo de armas, libro, báculo, cortinaje, etc. (Fig. 4)



Fig. 5 Anónimo cusqueño, Retrato del rey Carlos III de España, siglo XVIII. Cortesía Museo Pedro de Osma, Lima.

Al respecto, las órdenes religiosas habían establecido en sus reglas el correcto uso del vestido de sus miembros, por lo que en su mayoría se prohibían los ornamentos que se consideraran lujosos como los brocados de oro. Estos sólo eran admitidos en los vestidos litúrgicos que portan los sacerdotes durante los oficios, codificados por el papa Inocencio III (act. 1198-1216) en el siglo XIII: "*Las vestiduras del padre pueden llevar un borde dorado, o complementarse con una estola de oro, siendo ambos símbolos de la revelación del amor y sabiduría de Dios transmitidos por medio de la luz*."[42] En el siglo XVI, el papa Pío V (act. 1566-1572) reformó la codificación de los vestidos litúrgicos, agregando que una vestimenta con brocados de oro podría sustituir a los hábitos en color blanco, rojo y verde, pero nunca a los negros y morados que se empleaban en fechas de luto y penitencia. Los hábitos de las monjas quedaban fuera de estas consideraciones. En 1765, el papa Clemente XI (act. 1700-1721) reclamaba el cumplimiento del voto de pobreza entre las monjas, especialmente en lo concerniente a los hábitos y ornamentos. Sin embargo, pese a las prescripciones que obligaban a las monjas a usar hábitos confeccionados de sayal o ruán, telas de lana muy ásperas y toscas, en algunos conventos femeninos del continente se agregaron ornamentos de mayor valor como tocados de seda, drapeados, moños y joyería, sobre todo entre las superioras.



Fig. 6 Vicente Albán, Señora principal con su negra esclava, 1783. Cortesía Museo de América, Madrid.

Y si esto ocurría al interior de los conventos femeninos en regiones de gran bonanza económica, no resulta fortuito hallar retratos de los monarcas y de los virreyes ostentando dorados en los objetos signos indiscutibles de autoridad como las empuñaduras del bastón de mando y de las espadas, los escudos de armas, las coronas, las medallas, etc. Un ejemplo de esta práctica se encuentra en el retrato del *rey Carlos III de España* (Fig. 5), conservado en el Museo Pedro de Osma en Lima. La imagen nos muestra sobredorados en los bordados del vestido, toisón de oro, flecos del cortinaje, bastón de mando, medallas, corona y marcos fingidos.

Y aquí nos preguntamos si el brillo del oro bruñido empleado sobre la superficie mate de la pintura, no contribuía a una ostentación intencional de los signos distintivos (externos y visibles) del reconocimiento social y político que exhibían estos altos funcionarios de la corona. Lo que nos resulta más llamativo de esta práctica de dorar ciertos signos de poder, es que se prolonga hasta inicios del siglo XIX, como se puede apreciar en tantos retratos como el del virrey de la Nueva Granada, *Antonio José Amar y Borbón* en fechas cercanas a 1808, atribuido a Joaquín Gutiérrez (Museo Nacional de Colombia).

Pero qué decir, de la presencia de los dorados en la serie de seis cuadros de castas que pintó el artista quiteño Vicente Albán en 1783, conservados en el Mu-

seo de América (Fig. 6). En uno de los cuadros, el único firmado y fechado por Albán, se representa a una señora principal quiteña acompañada de su esclava doméstica, ambas ricamente aderezadas de joyas, perlas y brocados dorados. Cuando observamos la presencia del dorado en esta pintura costumbrista que buscaba recrear la vida americana describiendo los frutos, la vegetación y los habitantes con sus trajes típicos, cabe preguntarse si se había convertido el dorado en un signo de identidad que nos habla del boato que disfrutaban las elites americanas. Al punto que el padre José de Acosta para referir la abundancia de perlas en las Indias comentaba "*que hasta las negras traen sartas de ellas*", tal como se aprecia en esta pintura.[43] En este sentido, no debemos olvidar que "los bienes de prestigio constituyen un sistema de símbolos distintivos y de signos visibles que se articulan entre sí para comunicar un doble sentido: transmitir la condición social y evidenciar y reforzar el poder de quienes los consumen."[44]

A su vez debemos recordar que las pinturas con brocateados eran las más costosas y exquisitas, según prueban los contratos de los talleres cusqueños antes citados, en los cuales se hacía la distinción entre la "*pintura ordinaria de la tierra y la fina brocateada*."[45] Tales calificativos evidencian en primer lugar un valor mercantil que depende de los materiales empleados, las habilidades manuales requeridas y la tecnología utilizada para su manufactura. Pero también indican la existencia de un público consumidor, con un alto poder adquisitivo, que relaciona al dorado con metáforas de riqueza y prestigio, e identifica a estas piezas como objetos suntuarios.

A través de los encargos de imágenes con dorados, no sólo se exhibía la devoción individual, sino que también se exteriorizaría el estatus social y el poder económico alcanzado por los propietarios y promotores, sean estos criollos, indígenas o mestizos. La posesión de piezas exornadas con este metal aludía entonces a nociones de fortuna, desahogo económico y estatus social. Al respecto, es poco lo avanzado en el estudio sobre el consumo de bienes de lujo en América durante el antiguo régimen, la mayoría de los historiadores se ha concentrado en el vestido y la fiesta como espacios del despilfarro y la ostentación. Pero no deberíamos descuidar la posibilidad de que las artes hayan sido apreciadas también como bienes suntuarios entre algunos sectores de la sociedad, tal como ocurría en la península ibérica. Al respecto Morán Turina ha puesto en evidencia que se acostumbraba ornamentar tanto los hogares como los conventos españoles con pinturas de caballete y estampas de papel, de mejor o peor calidad. Este afán por adquirir cuadros dependía de múltiples factores como el atractivo de los colores, el precio de la pieza, lo sugestivo de los temas, la fama del artista, la moda de algunos géneros, la devoción por una imagen en particular y los deseos de ostentación.[46] Pero muy pocas veces, salvo entre círculos muy minoritarios y sofisticados, encontraríamos un conocimiento crítico y actualizado sobre las tendencias del arte. Si esto ocurría en la metrópoli no resultaría extraño encontrar una situación muy semejante en los territorios de ultramar, con un incipiente coleccionismo de piezas de muy disímil calidad y un auge creciente de la promoción de las artes con fines religiosos y propagandísticos.

Ahora bien, el consumo de la obra de arte como un bien suntuario implica a su vez "preferencias estéticas, elecciones singulares, pasiones y gustos particulares,"[47] de las que poco sabemos. La relación del consumidor con la pieza adquiere otras

connotaciones, que van más allá de ser un símbolo de estatus y de poder, y abarca también la atracción por la belleza, el disfrute visual y contemplativo de la singularidad del objeto. Es aquí en donde nos preguntamos si la popularidad de estos cuadros con dorados no obedecía también a un goce sensual del color y el brillo que caracterizan a estas pinturas, y que en una sociedad consagrada a la ostentación pública de la riqueza se trataría de goces altamente apreciados.

Según se desprende de todo lo que hemos expuesto, la aplicación del oro en la pintura fue una técnica, cuya complejidad simbólica permite asociarla a diversas metáforas de valor, como divinidad, riqueza y poder, en función del contexto en el cual se despliega. Su vigencia en la pintura barroca sudamericana obedece a las exigencias, gustos y tradiciones tanto artísticas como simbólicas, de una sociedad que identificó en su brillo los valores más trascendentes. Es en este contexto que los invito a replantear las categorías que empleamos para juzgar y estudiar nuestra pintura.

Notas

1. Janeth Rodríguez Nóbrega, "El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo" en Juana Gutiérrez Haces (coord.) *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2009, 4 vols.

2. Al respecto podemos recordar los estudios de Luis Weckmann, *La herencia medieval del Brasil* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993) y *La herencia medieval de México*, en la misma editorial (1996). A ello podemos sumar Jérôme Baschet, *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América* (también en el Fondo de Cultura Económica, 2009).

3. Michel Pastoureau, *Azul, historia de un color*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 48
4. Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*. Madrid, Debate, 1998, p. 17

5. Paula Revenga Domínguez, "Los lenguajes pictóricos españoles en tránsito" en: Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Op. cit.*, vol. 2, p. 471

6. Juan José Martin González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 72

7. El lienzo se halla en la iglesia de San Juan Tilapa, México y puede verse en: CulturePlex Lab, "Juan Sánchez Salmerón" *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015 http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/1537/

8. Gabriela Siracusano, "El cuerpo de las imágenes andinas. Una mirada interdisciplinaria", *en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* No. 94, 2009, p. 156

9. Citado por Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú" en Ramón Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002, p. 116

10. Citado por Teresa Gisbert, "La conciencia de un arte propio en la pintura virreinal andina" en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (edit.), *Primer seminario de pintura virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, 2004 p. 148

11. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, Cátedra,1990, p. 509

12. El culto a esta imagen continuaba vivo en el Cusco del siglo XVII, como atestigua la *Oración panegírica de Nuestra Señora de la Antigua que celebró la Universidad del Cusco*, escrita en 1656 por el cusqueño Juan de Espinosa Medrano (f. 1688), y recopilada en *La novena maravilla nuevamente hallada* (1695). R. Mujica Pinilla, "El arte y los sermones" en Ramón Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*, p. 288

13. Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Educa, 2008, pp. 298-300
14. Teresa Gisbert y José Mesa, "El pintor Angelino Medoro y su obra en sud América" en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, No. 18, 1965, p. 27

15. Hans Belting, *Likeness and presence. A History of the Image Before the Era of Art. Chicago*, The University of Chicago Press, 1994, p. 14
16. Ibídem, p. 432 y ss

17. Víctor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 82

18. Pedro Quejazu "Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas" en Norma Campos (coord.), *Barroco andino. Memorias I Encuentro internacional sobre el barroco andino*. La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2003, pp. 289-303

19. Citado por Teresa Gisbert y José de Mesa en: *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, p. 161

20. Se conserva en la Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia. El lector interesado puede ver la imagen en CulturePlex Lab, "Virgen de Sabaya" *BaroqueArt.* 14 Jul. 2015, http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/131/
21. Querejazu, *Op. cit.*, p. 298
22. Querejazu, *Op. cit.*, p. 301

23. Javier Portús Pérez, "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro" en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, p. 184.

24. Imagen disponible en CulturePlex Lab, "Virgen de Chiquinquirá" *BaroqueArt.* 14 Jul. 2015, http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/14287/

25. Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990, p. 277

26. Marta Fajardo de Rueda, "Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX" en: *Ensayos* 6, Año 6, 2000-2001, p. 240
27. Héctor Schenone, Op. cit., p. 313

28. CulturePlex Lab, "Nuestra Señora de Guadalupe" *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015, http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/12070/

29. Diego de Ocaña, *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*, citado por T. Gisbert, "El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas", en Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 4, p. 1277

30. Héctor Schenone, *Op. cit.*, p. 403
31. Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003, p. 135
32. Palma Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 70

33. Gilles Lipovetsky y Elytte Roux, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona, Anagrama, 2004, p. 37

34. Tales son las denuncias de los españoles Antonio de Ulloa (1716-1795) y Jorge Juan (1713-1773) a la monarquía después de su expedición científica a Quito en 1734, referido por Rebecca Earle, "Consumption and Excess in Spanish America (1700-1830)" en *Working Paper* 1, April 2003, University of Manchester, Center for Latin American Cultural Studies, pp. 1-5

35. Gabriela F. Canavese, "Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica" en *Cuadernos de historia de España*, vol. 78, No. 1, 2003, s.p.

36. Citado por M. P. Guerra, "Una pintura, un memorial, una historia… los tres mulatos de Sánchez Gallque" en Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y 17 de agosto de 2007*. Quito, FONSAL, 2010, p. 341

37. Citado por Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Editorial Gisbert, 1980, p. 125

38. Se conserva en el Museo Inka, Cusco. CulturePlex Lab, "Retrato de Alonso Chivantopa", *BaroqueArt.* 14 Jul. 2015, http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/14292/

39. También se conserva en el Museo Inka, Cusco. "Retrato de don Marcos Chiquathopa" en Dana Leibsohn y Barbara Mundy, *Vistas. Cultura visual de Hispanoamérica, 1520-1820*, http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/don-marcos-chiquathopa_det.htm

40. Citado por Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 149

41. Esta obra y otras versiones del mismo tema son comentadas ampliamente por M. C. García Saíz, "Una contribución andina al barroco americano" en R. Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*, pp. 201-217

42. Alicia Sánchez Ortiz, *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana, una clave para el restaurador*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.Tesis doctoral, 2001, p. 126

43. Fray José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid, Ramón Anglés Impresor, 1894, vol. 1, p. 351
44. Gabriela F. Canavese, *Op. cit.*, s.p.

45. Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú" en R. Mujica Pinilla (coord.), *Op. cit.*, p. 130

46. José Miguel Morán Turina, "Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)"en *Anales de Historia del Arte*, vol. 3, 1991-1992, p.171

47. G. Lipovetsky y E. Roux, *Op. cit.*, p. 40

Simón Pereyns pintor da Nova España, em Lisboa (1558)

Pedro Flor
UAb. IHA-FCSH/NOVA[1] pflor@uab.pt

Resumo A passagem do pintor flamengo Simón Pereyns por Lisboa por volta de 1558 é conhecida pela historiografia iberoamericana desde 1938, após o trabalho seminal de Manuel Toussaint. À luz de nova documentação recenseada, o presente texto procura explicar melhor as circunstâncias da vinda de Pereyns a Portugal, antes de partir para Espanha, de onde rumaria ao México em 1566. Os contactos artísticos mantidos com a comunidade flamenga estabelecida em Lisboa desde os finais do século XV e o convívio próximo com os pintores de corte que se destacavam na arte do retrato são alguns aspectos que iremos analisar para uma melhor compreensão da carreira de Pereyns na Nova Espanha.

Abstract The journey of the Flemish painter Simon Pereyns in Lisbon around 1558 is known for Ibero-American historiography since 1938, after the seminal work of Manuel Toussaint. In light of new documents, this text seeks to better explain the circumstances of Pereyns passage to Portugal, before leaving for Spain, from where he will depart to Mexico in 1566. The artistic contacts with the Flemish community established in Lisbon since the late fifteenth century and the close interaction set up with the court painters who excelled in portraiture are some aspects that we will tackle for a better understanding of Pereyns career in New Spain.

Em 1568, o pintor flamengo Simón Pereyns (c. 1530-1589?) apresentou-se espontaneamente perante as autoridades eclesiásticas da cidade do México (Pe. Fr. Bartolomeu de Ledesma e o Licenciado Portillo) por ter falado sobre matérias contrárias à fé católica.[2] No longo processo instaurado ao artista, publicado há muito por Manuel Toussaint em 1938, ficamos a conhecer melhor não só o seu percurso biográfico desde Antuérpia, onde nasceu, até à chegada a Nova Espanha, onde viria a falecer por volta de 1589. Os episódios ocorridos com a Inquisição não se esgotaram com a sua penitência voluntária, ocorrida no ano de 1568. Com efeito, já com o Tribunal da Fé em funcionamento, em 1578 e 1586, o pintor voltaria a ver-se envolvido com a Inquisição mas, de ambas as vezes, conseguiu livrar-se das acusações que lhe imputavam.



Fig. 1

Simon Pereyns (atrib.)

Retrato do 3º Vice-Rei D. Gastón de Peralta (Marquês de Falce)c. 1566-70

Museu Nacional de Historia (Cidade do México)

© Augur Web

Coube a Pereyns ter sido o primeiro pintor de renome europeu que se instalou no Vice-Reino do México no século XVI. Aí viria a desenvolver grande parte da sua carreira, sem encontrar competidores directos, uma vez que as obras do compatriota Martin de Vos (1532-1603) chegaram ao México, quer por via da importação, quer por via dos modelos gravados que circulavam ao tempo nos ateliers dos artistas.[3] Por conseguinte, as pinturas de Simon Pereyns ostentavam uma arte *aggiornata* com os cânones plásticos modernos do "Maneirismo nórdico" que tanto serviram a arte da Contra-Reforma, o que lhe valeu ao longo da vida merecidos réritos e muitas empreitadas pictóricas.

Não vamos analisar no presente trabalho essa carreira na Nova Espanha, pois a historiografia espanhola e mexicana tem-no feito amiúde ao enumerar com precisão o percurso biográfico e artístico do pintor entre 1566, quando chegou a Ulúa na companhia do 3º Vice-Rei, D. Gastón de Peralta - Marquês de Falce (1510-1580), até ao final do século XVI (1589?), data que se presume ter falecido em Puebla.[4]

A reflexão que seguidamente se apresenta procurará antes explicar qual o impacto na carreira de Pereyns da estada em Lisboa durante cerca de nove meses e, portanto, antes de partir para Toledo no final da década de 50 de Quinhentos. O enfoque sobre o panorama artístico português e sobre as interações culturais estabelecidas entre o meio lisboeta e o pintor de Antuérpia não foi ainda suficientemente analisado, para retirarmos conclusões fundamentadas sobre as opções iconográficas e estéticas tomadas ao longo da sua vida. De resto, a bibliografia da especialidade tende a menosprezar a per-

manência de Pereyns em Lisboa (durante quase um ano), não descrevendo criticamente o ambiente histórico-artístico de Portugal no início da segunda metade do século XVI e a relevância deste na sua formação como pintor de retratos. É este o sentido de análise que iremos imprimir no presente texto, trazendo também alguns dados inéditos a este propósito.

Sobre a vida de Simon Pereyns, possuímos hoje alguns dados importantes para reconstituirmos o trajecto pessoal e profissional, muito pelo esforço empreendido por autores como Manuel Toussaint, Eduardo Enrique Rios e José Guadalupe Victoria. Sabemos através da documentação publicada por estes e outros que Simon Pereyns nasceu no seio de uma família fidalga em Antuérpia, por volta de 1530, e era filho de Fero Pereyns e de Constanza de Lira, como o próprio confessou no processo de 1568. Com toda a probabilidade, a cidade de Antuérpia foi o local onde Pereyns realizou a aprendizagem como pintor, facto que não devemos estranhar.

Com efeito, Antuérpia tornara-se numa das cidades mais relevantes da Flandres durante o primeiro quartel do século XVI, tendo inclusivamente retirado a Bruges a hegemonia económico-financeira no Norte da Europa. Tratava-se além disso de um verdadeiro centro artístico e cultural, capaz da produção de inúmeros objectos de arte, desde a pintura de cavalete, ao vitral, sem esquecer a iluminura, a escultura de madeira, a tapeçaria e a cerâmica.[5] No caso que nos importa, registe-se que a famosa Guilda de S. Lucas, sobretudo a partir de 1500, ganhara importância crescente na sociedade cultural da época, ao ponto de nela surgirem listados 1925 nomes no ano de 1550, nem todos eles pintores, visto que os encadernadores, os gravadores e músicos eram considerados também membros. Além destes, contavam-se também algumas figuras ligadas às artes literárias, caso dos poetas e dramaturgos, numa conjugação social rica e propícia à interacção entre artes visuais e teatro. Esta ligação biunívoca traduzia-se por exemplo em entradas triunfais e outras festividades, onde pintura, marcenaria e arquitectura efémera conviviam com representações teatrais de verdadeiros *tableaux vivants* que procuravam potenciar o sentido pictórico do acontecimento[6].

Não sabemos ao certo onde Pereyns terá realizado a sua introdução ao ofício de pintor, partindo do pressuposto que começou a sua carreira como tal e não como ourives, trocando depois de ofício como sucedia por vezes. As oficinas abundavam em Antuérpia mas é lícito ponderar a hipótese de Pereyns ter integrado a de Frans Floris (1519-1570) que, desde 1547, recebia aprendizes e oficiais na sua casa, após aprendizado com Lambert Lombard (c. 1505-1566) em Liége nos anos 30 e empreendido uma viagem a Roma no início da década seguinte em 1541-42.[7] Carl Van Mander identificou mais de 100 artistas na morada de Floris, o que atesta bem a sua popularidade e relevância no meio social de Antuérpia. A proteção mecenática recebida tanto pelo influente banqueiro e mercador da cidade Niclaes Jonghelinck (1517-1570), como pelo Príncipe Guilherme I de Orange, fez também da oficina de Frans Floris no bairro do Meir um lugar apetecível e que oferecia perspectivas futuras de encomendas. A época mais fulgurante da oficina de Floris ocorreu entre os anos de 1550-60, fase correspondente *grosso modo* às obras realizadas para

a cidade de Antuérpia e arredores e para a Catedral e respectivas capelas.[8] A maneira de Floris expressa-se no apelidado "Maneirismo de Antuérpia", com o recurso à utilização de modelos da Antiguidade Clássica que bem conheceu e também de inspiração romanista miguelangelesca e rafaelita, de formas robustas e esculturais. A sua arte rapidamente se difundiu pela Europa através da publicação de gravuras por Hieronymus Cock (c. 1510-1570), gravadas por artistas da craveira de Philip Galle (1537-1612), Cornelis Cort (1533-1578) e Jan Sadeler I (c. 1550-1600).

Simon Pereyns terá portanto pertencido a esta enorme oficina dirigida por Floris, onde as encomendas se sucediam, tanto de pintura religiosa como de retrato, estas últimas das mais cobiçadas ao tempo, pelo gosto crescente na Europa do Renascimento por este género artístico. Quando analisarmos mais de perto as obras remanescentes de Pereyns, voltaremos às mais do que prováveis ligações à arte de Frans Floris, hipotético mestre do nosso pintor.

As circunstâncias que rodearam a vinda de Pereyns a Portugal não estão esclarecidas. O testemunho do pintor no México em 1568 é lacónico nesta matéria, referindo-se apenas ao facto de ter estado em Lisboa, na casa de um pintor, durante cerca de nove meses, momento após o qual parte para Toledo. Lembremo-nos das palavras de Pereyns: "*que abrá diez años poco más o menos que salió de anberes y que a residido despues acá en libosna [Lisboa] en compañía de vn pintor, donde estubo nueve meses, poco mas o menos, y de alii fue a toledo, resydiendo alli la corte de su magestad, donde a estado asta que pasó a estas partes en seruicio del virrey, marqués de falces, que abrá dos años y medio, poco más o menos, partió despaña* (…)".[9]

O início do testemunho é curioso, visto que o pintor não tem certezas quanto à data precisa da chegada a Lisboa, hesitando entre 1558 e os anos de 1557 e 1559 (poco más o menos). Sabemos ao certo que Filipe II de Espanha ordenou a transferência da corte de Toledo para Madrid em 1561, o que significa que o período da curta estada de Pereyns na cidade toledana resumir-se-á aos anos de 1559/1560, consoante aceitarmos a chegada a Lisboa em 1557/1558, data à qual teremos sempre de somar cerca de nove meses.

Em qualquer dos casos, importa registar que Lisboa era ao tempo um entreposto apetecível pelos artistas, não só pelas oportunidades de trabalho que se adivinhavam, mas também pela relevância comercial que a empresa das Descobertas e da Expansão assumia em termos financeiros. Além disso, Lisboa, cidade tão populosa como Roma ou Antuérpia, representava também um porta de saída rumo às regiões extra-europeias, nomeadamente nos domínios do Atlântico (Madeira, Açores, Costa Ocidental Africana e Brasil) e do Índico (Índia e Ceilão entre outros).

Chegado à capital, o pintor de Antuérpia deveria procurar alojamento junto de outros compatriotas que aqui habitavam, uma vez que a barreira da linguagem e a necessidade de uma rápida inserção no meio social eram aspectos essenciais para uma permanência sem sobressaltos. O pintor mencionado no testemunho, com quem viveu Pereyns na cidade de Lisboa, não sabemos

se terá partido de Antuérpia na sua companhia, ou se era um artista que conheceu na cidade e em casa do qual se hospedou durante os nove meses mencionados. Até ao momento ainda não foi possível determinar tais dados, mas podemos ao invés identificar alguns artistas oriundos de Antuérpia e que se estabeleceram na cidade de Lisboa e com quem Pereyns terá contactado ,tanto do ponto de vista social, como do ponto de vista artístico.

Anthonis Mor (c. 1517-1577), membro da Guilda de S. Lucas de Antuérpia desde 1547 e ao serviço do poderoso Antoine Perrenot de Granvelle, a partir de 1548, viera a Portugal entre 1552 e 1553, a mando da Rainha Maria da Hungria (1505-1558) que desejara obter os retratos do "ramo português" da família habsburgo.[10] Como bem demonstrou Fernando Marías, Mor esteve em Lisboa durante esse período (entre 1552 e 1553), fazendo-se acompanhar de mais alguns artistas, entre os quais o famoso Alonso Sánchez Coello (1531-1588), que o ajudaram na tarefa de retratar parte significativa da família real portuguesa.[11] Pereyns não deverá ter conhecido Mor em Lisboa (nem com ele viajado), dado o desajustamento de cronologias.

Mais plausível terá sido o contacto mantido por Pereyns com o pintor (flamengo?) Cristóvão de Morais (act. 1538-1570), artista que terá pertencido porventura ao grupo de pintores que acompanhou Anthonis Mor até à Península em 1552, tendo permanecido em Portugal até 1570, como pintor/retratador do rei D. Sebastião (1554-1578), mesmo com algumas curtas viagens à vizinha Espanha (1562), como bem determinou Almudena Pérez-Tudela.[12] Sublinhe-se que, de acordo com a prática corrente do tempo, mesmo os retratadores não se dedicavam em exclusivo a este género artístico. Com efeito, para o caso de Morais é possível hoje documentar a sua actividade como pintor de retratos e pintor de retábulos. Com este artista e seu possível compatriota, Pereyns poderia ter aperfeiçoado a sua arte como pintor de retratos e de retábulos, actividade que desenvolveria em grande escala na Nova Espanha, como é sabido.[13] Por conseguinte, os nove meses em Lisboa poderiam pois ter sido passados na companhia de Morais que satisfazia, à época, importantes encomendas para a Coroa.

A frequência do espaço de Corte em Lisboa, por onde andava Francisco de Holanda (1517-1585) e por onde circulava o tratado "Do tirar polo natural" de 1549, o primeiro tratado europeu dedicado em exclusivo à arte do retrato e da autoria daquele pintor e humanista português, era pois o ambiente propício a Pereyns para se familiarizar com as práticas artísticas do tempo.

Será igualmente interessante admitir a hipótese de Simon Pereyns ter contactado (ou mesmo até viajado para Lisboa) com outros pintores flamengos. A título de exemplo, apontem-se os nomes de Jan Floris (c. 1520-1567), irmão de Frans Floris e seu mestre, reputado pintor ceramista e também de retábulos, bem estudado por Alfonso Pleguezuelo.[14] Foi um artista que desenvolveu a sua arte em Antuérpia, em estreito convívio com os irmãos Frans e Jacob todos eles artistas praticantes de várias modalidades pictóricas (cavalete e vidro respectivamente). A partir de 1551, Jan Floris é dado como ausente da Flandres e até hoje é considerada a hipótese de ter rumado logo a Espanha,

onde o iremos encontrar em 1559, na província de Cáceres, a realizar trabalhos para a igreja de São Pedro de Garrovillas e para a igreja de San Nicolás de Plascencia. Depois destas empreitadas, Jan Floris (Juan Flores em Espanha) dirigiu-se para o aro madrileno, tendo-se estabelecido em Talavera de la Reina, a partir de 1562, de onde fornece vários azulejos para a decoração das magnas obras patrocinadas por Filipe II no Pardo e no Alcázar de Madrid ou ainda em Valsaín (Segovia) entre outras.

Todavia, é possível hoje comprovar que Jan Floris esteve em Lisboa em 1555, sendo referido como 'pintor' e morador junto da Ribeira das Naus, perto do Paço Real.[15] Trata-se de uma referência incluída num processo inquisitorial, movido contra um certo João Pequeno peleiro, onde se diz o seguinte: "... *tinha tambem por amygo a Joam Flores pintor que viue a cata que faras*...". Desconhecemos qual a actividade artística de Jan Floris em Lisboa nesta época, mas poderemos levantar a hipótese de ter estado envolvido em empreitadas azulejares para a cidade de Lisboa e arredores (quem sabe, por exemplo para a Quinta da Bacalhôa ou ainda das Torres em Azeitão com obra e cronologias ainda a definir). Não apurámos também que relação este pintor ceramista terá estabelecido com os conterrâneos Jan de Goes (Hans/Joam de Goes/Góis) e seu irmão Filipe de Goes, ambos pintores de fino azulejo renascentista, estabelecidos em Portugal no terceiro quartel do século XVI, de que os presentes na ante-sacristia do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa são belíssimos exemplares.[16] Sabendo nós que Jan de Goes vem para Portugal por volta de 1553/1554 vindo de Antuérpia, era tentador pensar na hipótese de se ter feito acompanhar por Jan Floris, também pintor ceramista. São possibilidades que urgem determinar mas que ultrapassam para já os objectivos do presente texto.

Voltando a Pereyns, não nos admiraríamos que tivesse, portanto, conhecido/convivido com Jan Floris em Lisboa, seu conhecido dos tempos de Antuérpia, na oficina de Frans. Todavia, a falta de documentação e de obra remanescente impede-nos por ora de avançar com mais hipóteses de trabalho.

Por último, refira-se ainda um outro pintor que poderá ter albergado Pereyns em Lisboa, durante os já mencionados nove meses, e que se afigura como a opção talvez mais consentânea com o que se conhece do percurso biográfico e artístico do nosso pintor. Falamos em concreto do flamengo Jooris Van der Straeten (act. 1552-1577).[17]

Este pintor de retratos (e também de retábulos) era originário de Gand e surge na documentação como 'Mestre Jorge', 'Jorge de la Rúa' ou ainda 'George Van der Straeten'.[18] Cedo viaja para Antuérpia, onde integrou a oficina de Frans Floris, a acreditar no probo testemunho de Carl Van Mander (1604). Nesta oficina aprendeu o ofício e, em circunstâncias ainda não totalmente esclarecidas, rumou a Lisboa, onde irá encontrar provavelmente, dada a coincidência cronológica e pelos motivos apresentados anteriormente, os seus compatriotas Jan Floris e Jan de Goes. Van der Straeten foi um importante pintor de cavalete e exímio retratista e desenvolveu a sua carreira em Lisboa, Plasencia (onde deixa obra inacabada e que Jan Floris termina); em Madrid

durante os anos de 1559-1568, junto da rainha Isabel de Valois (1545-1568); e, por último, em Paris até ao ano de 1577, na corte da rainha-viúva Catarina de Médicis (1519-1589) e da rainha Louise de Lorraine (1553-1601), mulher de Henrique III (1551-1589).

Desta passagem por Lisboa, é menos provável que Pereyns tenha convivido com um outro pintor flamengo, bem activo em Portugal neste meado do século XVI, de nome Frans Van Kempis ou na forma portuguesa Francisco de Campos. Este pintor esteve ligado a uma das oficinas retabulares mais prestigiada em Lisboa, liderada por Gregório Lopes (c. 1490-1550) e mantida talvez pelo seu filho Cristóvão Lopes (1516-1594), talvez a identidade do desconhecido Mestre de Abrantes, ambos pintores ao serviço da casa real ao longo do século XVI. Estes foram responsáveis por inúmeros retábulos de narrativa cristã que decoravam capelas, igrejas e conventos portugueses durante várias décadas e marcavam a paisagem artística, sensivelmente entre a morte do pintor régio Jorge Afonso (c. 1470-1540) até à vasta produção de Diogo de Contreiras (act. 1521-1562).[19]

Se os nove meses passados em Lisboa foram na companhia de Jooris Van der Straeten, não podemos assegurar. Mas se pensarmos que Pereyns se desloca posteriormente para Toledo e depois para Madrid, sempre seguindo a rota da Corte de Filipe II, tal como sucede com Van der Straeten, a hipótese parece ganhar consistência. Além disso, a coincidência de serem ambos retratistas, formados na oficina de Antuérpia de Frans Floris, reforça pelo menos a ideia de terem estado juntos durante o périplo ibérico (Portugal e Espanha).

A crer nas palavras de uma das testemunhas do processo de 1568 no México, o prestígio alcançado por Pereyns junto da Corte de Filipe II, o qual foi pintado por ele, pode medir-se por ter alcançado "*licencia de su magestad para sacar su retrato, todas las veces que quisiese y asimismo el de la reina nuestra Señora y príncipe y princesa y los demás de su casa rea*l".[20] Tal facilidade de acesso de Pereyns à esfera privada da Corte filipina pode ter-se ficado a dever justamente aos contactos conseguidos por Van der Straeten, apelando este talvez aos bons ofícios e ao estatuto de Alonso Sánchez Coello que bem conhecera em Lisboa uns anos antes e um dos retratistas favoritos da Coroa, primeiro da princesa D. Joana de Áustria (1535-1573) e depois de Filipe II.

A ligação mecenática entre Pereyns e D. Gastón de Peralta, que o conduziria até Ulúa em 1566, não se encontra bem definida, mas por ora aceitemos a proposta de Francisco Montes González em obra já citada que admite a existência de um primeiro contacto entre os dois, em Toledo, em 1559/1560, onde o Marquês de Falce desempenhava funções de corregedor. Na passagem da Corte filipina para Madrid, em 1561, Pereyns terá beneficiado do contacto com a primeira linha de retratadores europeus, activos ao tempo em Espanha: além dos já mencionados Alonso Sánchez Coello e Jooris Van der Straeten, juntemos também o nome da pintora/retratista de Cremona, Sofonisba Anguissola (1532-1625), sem esquecer a obra legada por Ticiano e Anthonis Mor que recheava as colecções reais e era passível de se tornar um belo exemplo de inspiração plástica e iconográfica. Suplantado por estes nomes maiores

da arte do retrato espanhol, talvez por motivos de ordem técnica que se traduziriam, em comparação, em retratos plasticamente menos conseguidos, Simón Pereyns poderá ter de igual modo explorado as potencialidades e os mecanismos da pintura de paisagem (e de batalhas?), por exemplo, junto do flamengo Anton Van den Wijngaerde (1525-1571) pintor de paisagens e topografias, géneros artísticos estes que seriam ensaiados nas decorações fresquistas do Palácio do Vice-Rei D. Gastón de Peralta pelos anos de 1567-1568.[21]

Para avaliar a real capacidade retratística de Pereyns, seríamos obrigados a realizar um cotejo com obras coevas. Todavia, não conseguimos identificar retratos de autoria segura do nosso pintor, para aferir as suas qualidades e características. Os únicos retratos que lhe andam atribuídos são os dos Vice-Reis do Museu Nacional de História do México, outrora na residência oficial do Vice-Rei. Esta série que representa a fisionomia de cada um dos governantes ostenta uma assinalável coesão formal e poderão, pela cronologia, ser talvez de Pereyns. As pinturas têm estado atribuídas a este mestre. Reforçamos nós agora essa ideia, na medida em que defendemos que as características de estilo patenteadas nas pinturas lembram em muito a linguagem flamenga e o modo de Frans Floris na utilização repetida dos modelos *treçados* sob fundos neutros, ou ainda no tom rosado aplicado aos rostos, revelando notável delicadeza no trato pictórico. Além disso, os retratos do mencionado Museu Nacional têm uma datação que coincide com as obras promovidas por D. Gastón de Peralta e com a permanência de Pereyns no México. Com efeito, só empreitadas previamente pensadas e um projecto artístico bem definido é que justificariam a integração de Pereyns na comitiva do 3º Vice-Rei e esta série (ou uma semelhante de que esta seria uma cópia posterior) parece reforçar esta ideia.

Como sugeriu Montes González, é provável que o pintor tivesse viajado sob disfarce, com o nome de 'Simón Perez', por motivo ainda não esclarecido. Estamos em crer que os problemas com a Inquisição espanhola (ou quem sabe com a portuguesa?) terão surgido por volta de 1565-1566, o que levaria o pintor a fugir da Península, rumo à Nova Espanha, na busca de outras oportunidades de trabalho. Para isso, terá recebido a protecção e o favor de D. Gastón de Peralta que o empregaria, de imediato, ao seu serviço como "pintor de câmara". As oportunidades laborais no México e/ou noutras regiões ibero-americanas constituíam importante desafio para o pintor que contava na Corte de Filipe II com fortíssima concorrência, como vimos. Além do programa iconográfico das batalhas e dos sucessos da Coroa espanhola para decorar o palácio, o Marquês de Falce quis reforçar o seu poder na Nova Espanha, demonstrando que "descendia" de uma poderosa linhagem de outros Vice-Reis. A constituição de uma galeria de retratos, bem ao gosto das séries de *uomini illustri* do Renascimento, insere-se neste caso numa política apologética da soberania espanhola, numa época em que se começava a colocar em causa tal autoridade.

Admitimos que o projecto da Galeria não tivesse sido logo terminado, ficando tal tarefa suspensa, por manifesta falta de tempo, uma vez que D. Gastón de Peralta abandonaria o México pouco tempo depois. Nesse sentido, aceitamos

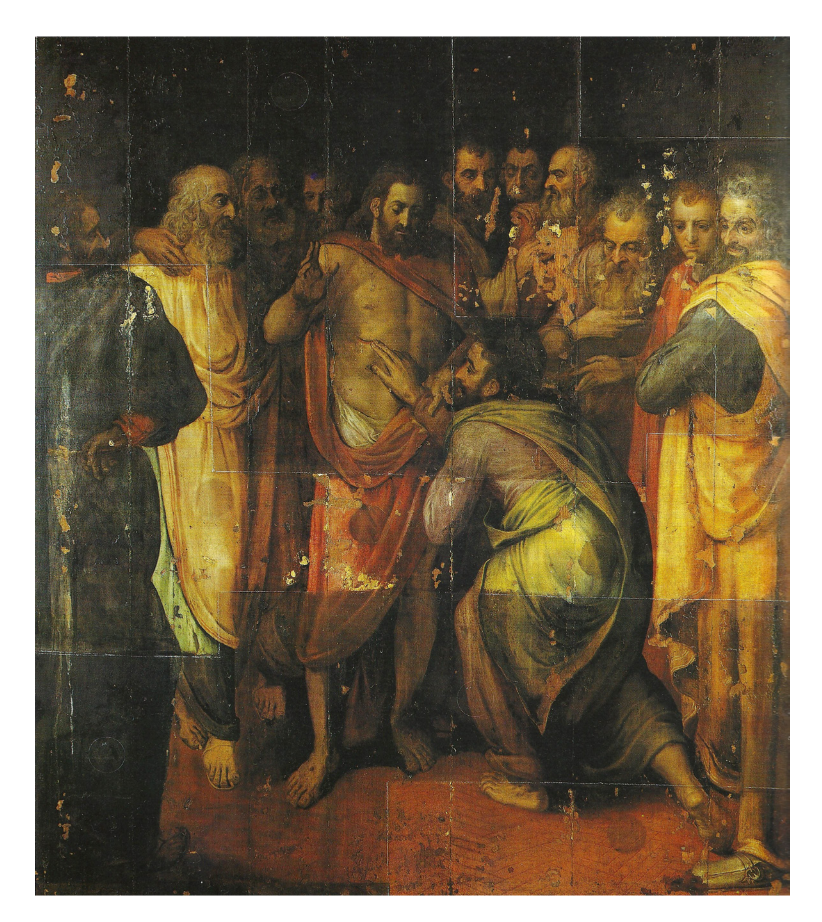


Fig. 2
Autor desconhecido (Anthonis Blocklandt atrib.)
Incredulidade de S. Tomé
c. 1570-75?. Museu Nacional de Arte Antiga. © CNCDP

que a empreitada tivesse continuado uns anos mais tarde, por volta de 1583, data que coincide, por exemplo, com a outorga de Pereyns a Luis de Arciniega, seu discípulo, de uma carta que permitia realizar, em seu nome, "*la hechura de retratos, imágenes, tableros y sagrarios*".[22]

As análises laboratoriais às pinturas do Museu Nacional de História poderão, um dia, esclarecer-nos acerca da sua mais precisa datação e execução. O mesmo acontece com uma pintura do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa de escola flamenga, atribuída por Nicole Dacos-Crifó ao pintor de Montfoort, Anthonis Blocklandt (1533-1583), discípulo de Frans Floris no início da década de 50 do século XVI e, portanto, contemporâneo de Simon Pereyns. Esta pintura representa a "Incredulidade de São Tomé" e integrou as colecções do museu proveniente de um convento (extinto no século XIX) ainda hoje não identificado.[23]

À luz do que trouxemos a lume sobre Pereyns na presente reflexão, e considerando que Blocklandt nunca esteve em Portugal, admitimos como hipótese de trabalho ter sido o nosso pintor o autor desta tábua, de labor flamengo e de tantas afinidades cromáticas e de modelos com a obra que, posteriormente, deixará no México. Veja-se por exemplo a série retabular



Fig. 3

Simon Pereyns e Andrés de Concha (?)

Apresentação do Menino no Templo. c. 1585

Retábulo do Convento de São Miguel (Huejotzingo)

© Wikicommons

de Huejotzingo (c. 1585), onde os figurinos das personagens e seu colorido aberto e contrastante, bem ao gosto do "Maneirismo de Antuérpia" parecem denunciar um artista formado nesta escola. Todavia, sem análises fotográficas e laboratoriais ao espectro invisível da peça é prudente não avançar muito mais do que somente uma hipótese de trabalho. De resto, a propósito da obra de Pereyns, algum deste trabalho já foi encetado no México, pelo que o cruzamento de dados poderá facilitar no futuro algumas conclusões mais seguras.

Tal como ficou expresso por Elsa Arroyo Lemus e outros autores, é possível hoje esclarecer melhor o modo como Pereyns trabalhava: "*Se ha observado un método de trabajo complejo para la preparación de los aparejos lo que indica el alto nivel de especialización que tenía el taller de Simón Pereyns. Asimismo, se distingue por tener una compleja aplicación de capas pictóricas cuyo objetivo era permitir la vibración del color subyacente a través de las pinceladas en superficie*".[24] Eram estas algumas das questões que se impunham agora apurar junto da tábua do Museu Nacional de Arte Antiga.

Outra pintura que merecia estudo aprofundado, quer do ponto de vista documental, quer do ponto de vista laboratorial, é a tábua que representa São





Fig. 4
Autor desconhecido (Luis de Morales atrib.)
São Tiago Maior. c. 1550-60?
Museu Municipal de Óbidos
© MMO

Fig. 5
Simon Pereyns
Virgem com o Menino, Santa Anta e São José. 1568
Catedral da Cidade do México
© Wikicommons

Tiago Maior, hoje no Museu Municipal de Óbidos, mas outrora na igreja da mesma invocação desta vila.[25] É uma peça datável da década de 50 do século XVI, período que se coaduna com a estada de Pereyns em Portugal e terá sido fruto de uma encomenda régia por parte de D. Catarina de Áustria, por Óbidos pertencer à sua Casa. A figura do Santo destaca-se de um nicho, cuja moldura em talha dourada e com motivos decorativos próprios do "Maneirismo de Antuérpia", por exemplo na linha da cultura artística de Cornelis Cort ou de Vredeman de Vries, realça o carácter erudito da composição. Esta pintura tem estado atribuída ao pintor Luis de Morales, el divino (1509-1586), embora nos pareça uma atribuição a rever, na medida em que o estilo patenteado na tábua obidense distancia-se dos modelos *sfumati* muito personalizados da arte deste artista. Comparem-se por exemplo a tábua de *São João Baptista* do antigo retábulo do Convento de São Domingos de Évora (c. 1565-66), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa) com o *São Tiago Maior* de Óbidos para percebermos as diferenças de estilo dos dois pintores: o trabalho do claro-escuro na primeira pintura e a dissolução gradual dos contornos em sfumato são bem distintos do trabalho patente na segunda pintura, mais austera e menos trabalhada em termos de luz.[26]

Conscientes de que outros pintores flamengos ou "flamenguizados" estariam activos por esses anos, sobretudo na cidade de Lisboa como ficou dito anteriormente, lançamos por ora esta hipótese de se tratar de uma pintura de Simon Pereyns. Além disso, o figurino do *São Tiago Maior* e o colorido das vestes não deixam de lembrar outras obras documentadas de Pereyns no México, casos das pinturas da *Virgem com o Menino, Santa Ana e São José* (1568) do antigo retábulo do Perdão da Catedral da cidade do México e, no mesmo templo, do *São Cristóvão* (1585), pintura da capela da Imaculada Conceição que revela o vigor e o poderio da imagem em contexto retabular.

SÍNTESE FINAL

A fama e as qualidades plásticas de Pereyns justificam em certa medida as múltiplas empreitadas que satisfez para a primeira nobreza e alto clero mexicanos, numa época em que a encomenda artística de gosto contra-reformado era habitual e desejável na clientela mais esclarecida da Nova Espanha. O prestígio obtido pelo artista pode justamente medir-se pela quantidade de pinturas retabulares que realizou, sempre em estreita colaboração tanto com outros pintores importantes da sociedade mexicana de quinhentos, como com os seus discípulos mais directos (Francisco de Morales ou André de la Concha por exemplo). O uso das imagens como veículo propagandístico dos valores litúrgicos e espirituais dimanados de Trento era essencial para a catequese da Igreja Católica da Contra-Reforma e mereceu inclusivamente uma sessão conciliar particular, em 1563, dedicada à "Invocação e Veneração das Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens".

O propósito do presente texto centrava-se na estada de Pereyns em Lisboa, antes de partir para Espanha e depois para o México. Não conseguindo determinar com precisão todas as vicissitudes por que passou, desde Antuérpia até Ulúa, pensamos ter contribuído, porém, para trazer mais alguns dados para a discussão que fica longe de ser encerrada. Tenha vindo ou não a Portugal acompanhado pelo pintor ceramista Jan Floris ou pelo pintor retratador Jooris Van der Straeten, parece-nos óbvio que a permanência por esses anos na cidade de Lisboa, durante nove meses, num estreito convívio com um pintor não totalmente determinado mas que poderá bem ter sido um deles ou ainda Cristóvão de Morais), não deve andar longe daquilo que ocorreu por volta de 1558. As coincidências cronológicas e a origem antuerpiana comum autorizam para já estas conjecturas, até um esclarecimento cabal das possíveis afinidades plásticas (e materiais) com os artistas activos em Portugal à época, num futuro que se deseja próximo.

Bibliografía

ARROYO LEMUS, Elsa M., ESPINOSA PESQUEIRA, Manuel E., ZETINA OCAÑA, Sandra, TORRE BLANCO, Alfonso, RUVALCABA SIL, José Luis, HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Eumelia, SANTOS VÁZQUEZ, Víctor e QUINTANAR ISAÍAS, Alejandra, "Efectos del fuego en la *Virgen del Perdón*, tabla novohispana del siglo XVI", Ge-Conservación, nº 0, 2009, pp. 79-98.

BARATA, Maria do Rosário Themudo, "A feitoria portuguesa em Antuérpia. Actividade mercantil e mecenatismo no tempo de Dürer", *Ao Modo da Flandres. Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*, GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. e GRILO, Fernando (coord.), Fundación Carlos Amberes / Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 47-52.

BÉRCHEZ, Joaquín (dir.), *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

BILOU, Francisco, "Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa", *Cadernos de Arte*, nº 1, 2013, pp. 89-98.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *D. Filipe I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.

BREUER-HERMANN, Stephanie, "Georges Van der Straeten - Doña Maria Manrique de Lara y Pernstein com una de sus hijas", *Alonso Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo da Exposição, SAAVEDRA, Santiago (ed.), Madrid, Museo del Prado, 1990. p. 154.

CAETANO, Joaquim Oliveira, "Os valores artísticos - a pintura", *Nova História de Portugal - Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, SERRÃO, Joel e OLIVEIRA MARQUES, A. H., (dir.), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 564-598.

Catálogos de Documentos de Arte 29 - Archivo de Notarías de la ciudad de Mexico: Protocolos III, Edén Mario ZÁRATE SÁNCHEZ (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

COELHO, António Borges, *Quadros para uma Viagem a Portugal no século XVI,* Lisboa, Ed. Caminho, 1986.

DACOS-CRIFÓ, Nicole, "A incredulidade de São Tomé", *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no Tempo de Camões*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 244-247.

DESTERRO, Maria Teresa, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, 2 vols., tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

DUMORTIER, Claire, "Frans Andríes, ceramista de Amberes en Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, pp. 51-60.

ENRIQUE RIOS, Eduardo, "Una obra ignorada de Simón Pereyns", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 9, 1942, pp. 61-65.

FIGUEIREDO, José da Silva, *Os Peninsulares nas "Guildas" de Flandres (Bruges e Antuérpia)*, Lisboa, Ed. Império, 1941.

FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

GARCIA, José Manuel, "O elogio de Lisboa no Renascimento", in GARCIA, José Manuel (coord.), *História de Lisboa - Tempos Fortes*, Lisboa, GEO/CML, 2009.

GONZÁLEZ OBREGON, Luis, "La Virgen del Perdón", *El Renacimiento – periódico literário*, Mexico, 1894, pp. 10-12.

Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. (versão web).

GUADALUPE VITORIA, José, "Un pintor flamenco en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 55, 1986, pp. 69-81.

HERRERA VALEZ, Luis Fernando, "Los escudos de armas de la serie de retratos de virreyes del Museu Nacional de Historia", *Augur - Estudios Visuales*, nº 1, Abr, 2014, pp. 2-8.

JORDAN-GSCHWEND, Annemarie, "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita", *Reales Sitios*, nº 151, 1º trimestre, 2002, pp. 42-65.

IDEM, "Cristóvão de Morais", *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no tempo de Camões*, SERRÃO, Vítor (coord.), Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 470-471.

IDEM, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572),* Lisboa, Ed. Quetzal, 1994.

KAGAN, Richard L., *Urban Images of the Hispanic World (1493-1793)*, colab. Fernando MARÍAS, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

KUSCHE, Maria, *Retratos y retratadores - Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

LORENZO MACÍAS, José María, "Una noticia más sobre Simón Pereyns", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 76, 2000, pp. 259-264.

Luis de Morales: a un lado y otro de la Raya, Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Extremadura - Consejeria de Cultura, 2000.

MARÍAS, Fernando, "Revisando a Antonio Moro entre España y Portugal", *O Largo tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, SERRÃO, Vítor e REDONDO CANTERA, Maria José (coord.), Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 2008, pp. 11-50.

MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Da Flandres. Os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)*, Catálogo da Exposição, Museu Nacional do Azulejo / Fundação da Casa de Bragança, 2012.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco, "Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de Batallas del Palacio de los virreys de México", *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 153-164.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "Príncipe don Carlos de Austria", *El Retrato en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional - de Juan de Flandes a Antonio López*", GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen e URRIÉS Y DE LA COLINA, Javier Jordán (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp 155-158.

IDEM, “Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, nº 160, 2º trimestre, 2004, pp. 35-45.

PLEGUEZUELO, Alfonso, “Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II, *Archivo Español del Arte*, LXXV, nº 298, 2002, pp. 198-206.

IDEM, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios*, nº 146, 4º trimestre, 2000, pp. 15-23.

IDEM, “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 64, 1998, pp. 289-307.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *La mirada del virrey: Iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume, 2003.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no Tempo de Camões*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994.

IDEM, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982.

SILVA, José Gentil da, “O eixo económico Lisboa-Antuérpia”, *Portugal e Flandres - Visões da Europa 1550-1680*, MOREIRA, Rafael (coord.), Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPC, 1992, pp. 31-36.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed., 1990.

SOTOS SERRANO, Carmen “La imagen de Felipe II en México”, en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes,* UCM, 2000, pp. 553-567.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

IDEM, “Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisición de Mexico”, Suplemento ao nº 2 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, 1938.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Renacimiento en México: artistas y retablos*, México, SHOP, 1982.

VAN DE VELDE, Carl, *Frans Floris (1519/20-1570)*, 2 vols., Brussels, Paleis der Academiën, 1975.

VAN MANDER, Carl, *Le Livre des Peintres - Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands* [1604], tradução, notas e comentários de Henri Hymans, Paris, Lib. de l'Art, 1884.

VAN WAMEL, Marieke, *Plumas y Pinceles / Pennen en Pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Amserdam, 2011.

WOODALL, Joanna, *Anthonis Mor - Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2008.

WOUK, Edward (dir.) LUIJTEN, Ger (ed.) *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1650. Frans Floris de Vriendt*, Sound & Vision, 2011.

ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario, *Catálogos de Documentos de Arte 29 – Archivo de Notarías de la cidade de México – Protocolos III*, UAM/IIE, 2004. (pp. 11-21).



San Cristóbal (1585)

Notas

1. Universidade Aberta / Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Queremos agradecer a Fernando Quiles García o amável convite para escrever um texto sobre as relações portuguesas com o espaço ibero-americano. Para o presente trabalho, agradeço os contributos de Alfonso Pleguezuelo, Ana Celeste Glória, Céline Ventura-Teixeira, Francisco Bilou, José Meco, Susana Varela Flor e Vítor Serrão.

2. A grafia do nome de Pereyns varia consoante a língua em que foi escrita. Por vezes, surge-nos 'Pereyns' ou 'Perejns' na forma flamenga ou 'Perines' na forma castelhana. O essencial da biografia deste pintor de Antuérpia ficou exposto no trabalho de Manuel Toussaint (1938) citado na bibliografia final. Mais tarde os contributos trazidos por Eduardo Enrique Rios (1942), José Guadalupe Vitoria (1986), José Lorenzo Macías (2000) e Francisco Montes González (2005) completaram a biografia do pintor.

3. Sobre este período artístico no México, ver por exemplo o catálogo da exposição de 1999 de Joaquín Bérchez e o trabalho de Richard Kagan indicados na bibliografia final.

4. Ver sobre este assunto os trabalhos referenciados de Inmaculada Rodríguez Moya e Luís Herrera Valez.

5. Sobre a importância da cidade de Antuérpia no século XVI e as relações comerciais e artísticas com Lisboa, a bibliografia é abundante. Citem-se, entre outros, os trabalhos de José de Figueiredo, José Gentil da Silva e Maria do Rosário Themudo Barata na lista final.

6. Cf. por exemplo De Jonge, Krista, "A arte da festa em Portugal e nos Países Baixos meridionais, no século XVI e no início do século XVII", *Portugal e Flandres - Visões da Europa 1550-1680*. Moreira, Rafael (coord.), Lisboa, IPPC, 1992, pp. 81-96.

7. Cf. Van de Velde, Carl, *Frans Floris (1519/20-1570)*, 2 vols., Brussels, Paleis der Academiën, 1975 e Wouk, Edward (dir.) Luijten, Ger (ed.) *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1650. Frans Floris de Vriendt*, Sound & Vision, 2011.

8. Cf. Van de Velde, Carl, "Frans Floris I", *Grove Art Online. Oxford Art Online.* Oxford University Press. Web. 10 Jun. 2015.

9. Cf. Toussaint, Manuel, "Proceso y denuncias…", op. cit., p. 5.

10. Sobre a biografia de Anthonis Mor, ver mais recentemente Van Wamel, Marieke, *Plumas y Pinceles / Pennen en Pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Amserdam, 2011; Woodall, Joanna, *Anthonis Mor - Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2008. Consultar igualmente os trabalhos citados na bibliografia de Annemarie Jordan-Gschwend e Almudena Pérez-Tudela y Gabaldón.

11. Ver o trabalho citado de Fernando Marías a propósito da carreira de Anthonis Mor na Península Ibérica.

12. Ver Pérez de Tudela, Almudena, "Príncipe don Carlos de Austria", *El Retrato en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional - de Juan de Flandes a An-*

tonio López". García-Frias Checa, Carmen e Urriés y de la Colina, Javier Jordán (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp 155-158.

13. Cf. Jordan-Gschwend, Annemarie, "Cristóvão de Morais", *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no tempo de Camões*. Serrão, Vítor (coord.), Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 470-471.

14. Cf. Pleguezuelo, Alfonso, "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *Reales Sitios*, nº 146, 4º trimestre, 2000, pp. 15-23.

15. Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo, *Tribunal do Santo Ofício*, Inquisição de Lisboa, Proc. 8555. (inédito)

16. Agradecemos a Francisco Bilou e a Céline Ventura-Teixeira as informações partilhadas a propósito desta atribuição, comprovada agora pela presença do monograma do pintor num dos azulejos desta série.

17. Ainda recentemente, Francisco Bilou levantou a hipótese de Pereyns ter estado junto de um seu compatriota Jacques Clerbo (Clerbauts?), que também foi alvo de processo inquisitorial em Lisboa em 1559-1560. Tal não deverá ter sucedido, uma vez que a cronologia não coincide com outros dados biográficos de Pereyns e a rapidez com que este último pintor ascende no seio da corte espanhola nos anos subsequentes à estada em Lisboa parece encontrar justificação no apadrinhamento de pintores mais reputados do que o tal Jacques Clerbo.

18. Sobre a biografia de Van der Straeten, leia-se o que mais recentemente aduziu Almudena Pérez de Tudela e nós próprios, em trabalhos citados na bibliografia final. Ver ainda os trabalhos de Annemarie Jordan Gschwend e de Stephanie Breuer-Hermann aí citados.

19. Ver o mais recente trabalho de investigação sobre este pintor de Maria Teresa Desterro na bibliografia final, além do já mencionado trabalho de Vítor Serrão de 1994.

20. Cf. Guadalupe Victoria, José, "Un pintor flamenco en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 55, 1986, p. 71.

21. Cf. Herrera Valez, Luis Fernando,"Los escudos de armas de la serie de retratos de virreyes del Museu Nacional de Historia", *Augur - Estudios Visuales*, nº 1, Abr, 2014, pp. 2-8.

22. *Cf. Catálogos de Documentos de Arte 29 - Archivo de Notarías de la ciudad de Mexico: Protocolos III*, Zárate Sánchez, Edén Mario (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 20.

23. Ver o texto citado de autoria de Nicole Dacos-Crifó na bibliografia final.

24. Cf. Arroyo Lemus, Elsa et al., "Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI", *Ge-Conservación*, nº 0, 2009, p. 93.

25. Cf. Gorjão, Sérgio, "São Tiago Maior", *Museu Municipal de Óbidos - Catálogo,* Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2000, pp. 24-25.

26. Cf. Serrão, Vítor, "Caminos Lusitanos del Divino Morales - La actividad del pintor en Évora, Elvas y Portalegre (1564-1585)", *Luis de Morales: a un lado y otro de la Raya*. Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Extremadura - Consejeria de Cultura, 2000, pp. 74-75.

Vias de introdução do "primeiro naturalismo" na pintura do século XVII em Portugal

Susana Varela Flor
IHA/FCSH-NOVA[1] susanavarelaflor@sapo.pt

Resumo O presente texto tem como objectivo analisar algumas das vias de introdução do "primeiro naturalismo" em Portugal e a evolução para o mundo proto-barroco, tendo em conta os diversos mecanismos proporcionadores do intercâmbio estético.

Neste elenco, contabilizamos as viagens de pintores portugueses em território vizinho e também assinalamos a presença de artistas espanhóis e italianos ao serviço da Coroa espanhola em Portugal. A importação de obras de arte e a circulação de gravuras são factores a aduzir na construção e na adaptação de um gosto crescente pela pintura "ao natural". Por último, a abordagem à questão do colecionismo de obras arroladas em inventários e ainda hoje presentes em espólios particulares permite-nos contribuir para um esclarecimento sobre os elementos decisivos na formação e actualização do gosto estético da época.

Abstract This paper aims to examine some of the ways to introduce the "first naturalism" in Portugal and the evolution to the proto-baroque world, taking into account the various mechanisms of aesthetic exchange.

In this list, we took into account the journeys of Portuguese painters in neighboring territory and also the presence of Spanish and Italian artists at the service of the Spanish crown in Portugal. The importation of works of art and prints circulation is a factor to adduce in the construction and adaptation of a growing taste for painting "natural". Finally, the approach to the issue of works of art collected and enrolled in inventories (still present in private estates) enables us to contribute to a clarification of the decisive elements in the formation and updating of the aesthetic taste of the time.

Palavra chave: Pintura Barroca, Portugal, Bernardino del Agua, Casa Ducal Bragança, circulação artística

Antecedentes

A escolha do espanhol Francisco Venegas (act. 1570-1594), em 1583, para o cargo de pintor régio de Filipe I de Portugal é sintomático da nossa ligação à Coroa espanhola e da influência artística que se fez sentir durante o período de cerca de 60 anos, durante o qual permanecemos unidos ao país vizinho[2]. Todavia, ao contrário do que julgou a historiografia do século XIX e parte do século XX, a situação artística não foi de completo isolamento cultural, uma vez que fomos sempre recebendo as novidades estéticas, importadas do modelo de referência vigente nesse final do século XVI: a Itália.

Aí, a partir do último quartel do século XVI, confrontaram-se duas tendências artísticas: a pintura maneirista, em vigor desde os anos 30 do mesmo século e em processo de esgotamento, e a pintura protobarroca que esboçava os seus primeiros traços ao renovar o panorama pictórico do tempo. Este movimento, designado pelos historiadores como de Maneirismo Reformado ou Tardo-Maneirismo, tem a sua origem em obras de pintores italianos de Florença (Santi di Tito (1536-1603), Gregori Pagani (1538-1605), Ludovico Cardi il Cígoli (1559-1613), Domenico Passignani (1559-1638), Matteo Rosselli (1578-1650) entre outros), de Siena (Cristoforo Roncalli, *il Pomarâncio* (1552-1626), Pietro Sorri (1556-1622), de Génova (Luca Cambiaso (1527-1586), Gian Battista Paggi (1554-1627), de Veneza (Jacopo Bassano (cª1510-1592) e de Roma (Giuseppi Cesari o *Cavaleiro de Arpino* (1568-1640).[3] Embora formados na lição maneirista, as suas obras contêm já um discurso plástico de pequenos apontamentos tenebristas e naturalistas a preparar caminho para a nova tendência protobarroca.

À semelhança do que aconteceu em Itália e em Espanha, a pintura realizada em Portugal no final do século XVI início do XVII pautou-se pela adopção de uma gramática tardo-maneirista pelos pintores formados nesse gosto, como sejam, por exemplo, Diogo Teixeira (cª1540-1612), Fernão Gomes (1548-1612), Amaro do Vale (1550-1619), Simão Rodrigues (1560-1629), Domingos Vieira Serrão (1570-1632). Estes artistas prolongaram tal formulário até à década de 30 pois, desta época, data o desaparecimento dos últimos mestres referidos. A partir de cerca de 1600, coexiste, em simultâneo, outra estética designada como protobarroca *"que cedo impôs os seus valores e, através de um novo*

naturalismo baseado no estudo da luz, anuncia decisivamente a dinâmica do Barroco"[4]. Todavia, em alguns dos artistas mencionados, detecta-se já a tendência para a representação de pequenos aspectos naturalistas, sintomáticos de uma mudança plástica em curso.

O exemplo mais importante é o de Amaro do Vale, pintor régio de Filipe III de Espanha entre 1612 e 1619, do qual há notícia de ter realizado uma viagem a Itália e Espanha, onde terá trabalhado na decoração do Mosteiro do Escorial (1590) e contactado com os artistas italianos como Frederico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomeu Carducho. Infelizmente, não conhecemos documentação que nos elucide sobre esta fase. Do mesmo modo, o pintor eborense Pedro Nunes (1586-1637) conheceu directamente os novos modelos estéticos na viagem que empreendeu ao território italiano (1607-1614), influenciando depois todo o ambiente artístico da cidade de Évora.[5]

No entanto, a geração da mudança está representada por outros pintores de época posterior (figs. 1 e 2) como sejam André Reinoso (a. 1610 - fal. após 1650), José de Avelar Rebelo (cª 1600-1657), Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), Domingos da Cunha o *Cabrinha* (1598-1644), que claramente assumiram a estética protobarroca na sua dupla vertente naturalista e tenebrista. Uma análise geral às obras destes artistas deixa transparecer alterações significativas na maneira de representar as temáticas. Em primeiro lugar, a luz recebe um tratamento contrastante a fim de realçar o essencial da cena. A composição abandona o *serpentinatto* maneirista para se tornar mais estática a fim de incitar à contemplação. As figuras adoptam rostos e trajes do quotidiano, o qual é levado inclusive para o interior das cenas religiosas. Os objectos do dia-a-dia conhecem um tratamento autónomo que deu origem a novos géneros artísticos como os *Bodegones* e as naturezas-mortas.

Para a formação estética desta nova geração de pintores concorreram vários factores de natureza teórico-prática. Em relação ao primeiro ponto, não queremos deixar de referir que, logo em 1615 (muito antes do tratado de Vicente Carducho e Francisco Pacheco), um autor português procurava actualizar os valores artísticos do tempo ao escrever uma obra intitulada *Arte da Pintura*[6] Falamos de Filipe Nunes ou, mais correctamente, de Frei Filipe das Chagas, frade do Convento de S. Domingos em Lisboa, para onde entrara em 1591. A importância deste tratado deve ser salientada, pois o autor comunga das mesmas ideias dos tratadistas coevos como, por exemplo, o espanhol Gaspar Gutiérrez de los Ríos.[7]

Na sua obra, Filipe Nunes regista a adopção das novas tendências artísticas, ao explicar "*que cousa seja sombra, e lux na Pintura, e donde se dão*". Assim, para o autor "*as sombras na pintura não são outra cousa mais, que falta de luz, porque aonde a luz dà fere, sempre alli està mais claro, e aonde ella vay faltando, logo as sombras se vão seguindo, pouco, e pouco*". Por conseguinte, os pintores da época tinham ao seu dispor um autêntico receituário não só de composição, de simetria, e de perspectiva, mas também de fabrico de cores e de aprofundamento da técnica do claro-escuro, na qual se "*pode fazer experiencia de noite á candea.*"[8]. O frade dominicano também se pronunciou





Fig. 1. André Reinoso, Adoração dos Pastores, c. 1635, Capela do Menino Perdido, Igreja de São Roque (Lisboa) © Maria do Carmo Lino

Fig. 2. José de Avelar Rebelo, Menino entre os Doutores, c. 1635, Capela do Menino Perdido, Igreja de São Roque (Lisboa) © Maria do Carmo Lino

em relação ao estatuto da pintura e dos pintores, elevando-os às mais altas categorias artísticas. Desta forma, considera que, em relação à pintura, "... *de tudo o que esta dito, se prova claramente ser esta Arte numerada entre as liberais, porque se começarmos pela diffinição, Artes liberais se chamão, por serem Artes com que se exercita o entendimento, que he a parte liure e superior do homem, ou artes dignas de homens liures, e tambem liberais, porque só se permitião a homens liures.*"[9]

No que concerne aos pintores, o autor alude à sua importância no panorama artístico nacional, considerando que "*tenhão os pintores lugar muito honrado (...) porque com a honra delle se animem a procurar mayores honras, e assi dem tambem animo, aos que ouuerem de aprender tal arte*"[10]. Esta defesa em torno da pintura e dos seus executores pode ler-se também como um manifesto de solidariedade e à luz de acontecimentos recentes que tinham envolvido artistas importantes da capital. Referimo-nos à petição de 7 de Fevereiro de 1612 que um conjunto de artistas havia entregue na Câmara Municipal de Lisboa, solicitando "*os privilégios de classes dos pintores, e o «foro de nobreza« para a sua arte, bem como o fim da sujeição à «Bandeira» corporativa,*[que] *vale como um verdadeiro «manifesto de classe»*"[11]. Em síntese, podemos dizer que, em termos teóricos e estatutários, estávamos a par dos pressupostos reivindicativos da nossa vizinha Espanha.

Em relação à aprendizagem prática, refiram-se as viagens efectuadas por

pintores portugueses ao território espanhol, por exemplo, à cidade de Madrid, onde Domingos da Cunha viria a receber a sua formação na oficina de Eugénio Cajés que era um "*artista de personalidad muy marcada.* (...) *parezsca en ocasiones dar paso hacia un decidido claro-escurismo. Este es más contrastado y violento que el de su compañero* [Vicente Carducho], *pero no caravaggiesco, sino más bien de tipo veneciano bassanesco* (...)[12]. Também para Sevilha se deslocou Baltazar Gomes Figueira entre 1626-1630, e aí constituiu família e se formou no ofício de pintor. Nesta cidade frequentou o círculo artístico de Francisco Pacheco e conviveu com artistas como Juan de Roelas, Juan del Castillo e Francisco Herrera el Viejo, o qual viria a ser padrinho de baptismo de sua filha Josefa de Ayalla, a pintora de Óbidos[13]. Temos notícia ainda, de viagens realizadas por outros pintores como, por exemplo, Domingos Vieira Serrão, Pedro Vieira, Miguel de Paiva (a trabalhar no Palácio do Buen Retiro), Manuel Franco, Manuel Fonseca, Manuel Henriques que acorreram aos centros artísticos espanhóis de maior destaque, uma vez mais Madrid e Sevilha. Embora não esteja documentalmente provado, André Reinoso, José de Avelar Rebelo e Martim Conrado teriam também viajado até Espanha, onde contactariam com toda a riqueza artística que ali se concentrava.[14]

A situação inversa fazia-se também sentir, pois são detectados artistas espanhóis em Portugal como, por exemplo, os Cardenas em Lisboa[15], Martim Valenciano e Bartolomeu Sanchéz em Évora, Andrés de Morales em Santarém, Máteo Coronado em Coimbra, Francisco Monteiro em Braga entre outros que, decerto, contribuíram in loco para a disseminação de novas tendências artísticas.[16]

Para além da viagem de artistas portugueses pela Europa, a difusão de gravuras de artistas estrangeiros em Portugal, como sejam Jan Saedeler, Lucas Vostermans, Jeronymus Wierix entre outros, foi um factor determinante na composição das cenas, no escalonamento dos planos, na representação dos figurinos, na execução de acessórios e na disposição dos pormenores nas telas de seiscentos.17

Artistas italianos em Portugal – o exemplo de Bernardino del Agua (act. 1586-1631)

Alfonso E. Pérez Sánchez reivindicou para a pintura naturalista espanhola a tradição italiana, em particular a veneziana, detentora de "*verdad sensible y de magia ambiental que constituyó lo más singular de la pintura veneciana. (...) La admiración de los círculos cultos por la pintura veneciana –tan presentes en las coleciones españolas, especialmente en las riquíssimas de la corona –es buena prueba de como su sensualismo y su veracidade corporal e atmosférica, atraía y se estimaba ...*"18.

Bernardino del Agua, dito Bernardino Veneciano, poderá bem representar este espírito. Segundo Céan Bermudez, foi um pintor natural da Sereníssima que chegou ao Escorial na equipa de Frederico Zuccaro em 1585. [19]

Um ano volvido, a equipa é despedida, pois ao Rei não agradou a arte de Zuccaro, mandando picar "*las históriass y tornólas a pintar Peregrino*"[20] Per-

demos o rasto documental de Agua neste primeiros anos, mas decerto terá permanecido em Espanha, talvez sob a protecção de Nicolas Granello (?-1593), pintor de Filipe II, de quem Agua foi cunhado e um dos seus executores testamentários. Entre os anos de 1607-9, é possível que tenha trabalhado no Palácio del Pardo, mais concretamente nas pinturas da antecâmara do Rei, campanha dirigida por Júlio César Semín.[21] Em 1610, continua a exercer o seu ofício no mesmo palácio, desta vez sob a responsabilidade do pintor italiano Vicente Carducho para as obras da galeria do Rei. Desta fase terá restado um desenho assinado, identificado por Magdalena de la Puerta Montoya, representando *Psiqué ante Proserpina*, destinado à decoração da antecâmara do Rei.[22]

Entre 1612-3 (junho-setembro) foi encarregado de restaurar pinturas a fresco do claustro principal do Mosteiro do Escorial da autoria de Pellegrino Tibaldi (1587). Pelo levantamento documental efectuado por Zarco Cuevas, sabe-se que restaurou a "História de Três Marias ante o sepulcro" que Vicente Carducho havia estado também a restaurar.[23] Para além dessas tarefas, executou de novo os episódios bíblicos: "A Aparição de Cristo a sua Mãe"; "a Assunção da Virgem"; "Cristo com a cruz às costas"; os dois arcos a fresco que rodeiam os trípticos realizados por Pellegrino Tibaldi; "a Crucificação"; "a Ressurreição" e "a Coroação da Virgem."

Voltou a pintar a cena da "Anunciação" e, segundo Carmen Frias-Checa, nestas seis cenas *"podemos distinguir claramente el estilo más personal de Bernardino, más cercano a los esquemas compositivos de Zuccaro y con una gama colorística más suave, muy parecida a la única obra segura que se conoce del autor, la Última Cena del Convento das Carboneras de Madrid"*.[24] Ainda trabalhava para o Escorial em 1617, quando foi pago por ter restaurado catorze estações do claustro principal do Escorial, bem como todos os grotescos e decorações da Galeria do Quarto do Rei.[25] As intervenções nos vários palácios reais valeram-lhe a designação de "*pintor de su magestad*", pois é assim que vem referido no assento de baptismo do filho Gabriel del Agua (1613)[26]



Fig. 3. Bernardino del Agua Última Cena del Convento das Carboneras de Madrid

Recentemente, detectámos na documentação portuguesa duas referências, que julgamos inéditas, à presença deste pintor veneziano em Portugal, mais concretamente em Vila Viçosa, a trabalhar para o futuro Rei D. João IV (1606-1656). Com efeito, na memória das despesas que João de Melo Carrilho (agente da Casa Ducal de Bragança)[27] efectuou em Madrid ao serviço do então Duque D. João II poder-se-á ler: "*vinte mil reis para gastos ordinários no serviço de sua Excelência, os quais logo se derão a Bernardino del Aqua para o gasto do seu caminho*".[28] Esta despesa correspondeu à verba de 127 mil rs levada por via de Diogo Botelho de Matos, de Vila Viçosa a Madrid, no mês de Junho de 1631. A mesma despesa equivalia a uma combinação prévia entre o Duque de Bragança e o agente em Madrid, João de Melo Carrilho, datada de 11 de Maio de 1631 e que teve na figura de António Pais, ex-agente da Casa Ducal em Madrid (1601-1606) e secretário[29] do Duque em 1631, o conselheiro ideal para elucidar D. João II sobre a melhor escolha artística, uma vez que o veneziano era, segundo Vicente Carducho, "mui correcto en el dibucho".[30] Pelo trecho da carta onde se menciona o assunto, verifica-se que António Pais conhecia, desde há muito, o pintor italiano e que este, desde alguns anos, se queixava de problemas de saúde, nomeadamente de vista, derivado, decerto, do ofício de pintor fresquista: "*com o pintor Bernardino del Agua falarey em conformidade do que V. Ex.ª me manda ordenar e folgarey que elle se acomode que no que toca a sua suficiência e ao estado em que est*[á] *de vista e de saúde, he o mesmo que o licenciado António Paes vio e elle sabe melhor qual he a sua pintura e não há em hua cauza e outra novidade*".[31] Pela documentação e respectivo pagamento, somos levados a considerar que o pintor viajou para Portugal ao serviço do Duque de Bragança, pese embora o facto de não haver outras referências documentais que nos permitam tecer considerações mais desenvolvidas sobre o assunto. Podemos, no entanto, equacionar alguns dados que, no futuro, serão alvo de renovada pesquisa.

A presença de Bernardino del Agua em Vila Viçosa enquadrar-se-á nos preparativos das festas de casamento do Duque com D. Luísa de Gusmão (1613-1666) da Casa de Medina e Sidónia que se realizaram a 12 de janeiro de 1633, para as quais existem algumas descrições valiosas. Por exemplo, sabe-se através de António de Oliveira Cadornega que havia no Palácio "*muitos pintores, peritos na arte de pintar, fazendo de óleos finos riquíssimas pinturas, pera ornato da Capela Real e de Palácio, em que continuadamente atendiam, por serem assalariados da Casa*.[32]

À semelhança de todas as festividades matrimoniais da Casa Ducal de Bragança, também o enlace de D. João II proporcionou a oportunidade da decoração de câmaras, oratórios e, quiçá, das Salas dos Encantos da Música (Música Profana) e Cântico dos Cânticos (Música Sacra) (figs. 4 e 5) cujos tectos receberam decoração fresquista. No presente, torna-se prematuro atribuir à mão de del Agua obra segura em Vila Viçosa, apesar de existirem cerca de "onze obras de encomenda Ducal, datáveis entre os anos de 1635 e de 1650 e indiciando todas elas, um mesmo estilo e um mesmo repertório técnico-iconográfico... ."[33] Apesar de algumas destas obras poderem ser, face aos novos dados documentais, recuáveis aos ano de 1631-32, desconhecemos





Fig. 4. Manuel Franco (atrib.), Tecto da Sala da Música Profana, c. 1637-40?, Paço Ducal de Vila Viçosa (© J. Real Andrade / MBCB, Arquivo Fotográfico)

Fig. 5. Manuel Franco (atrib.), Tecto da Sala da Música Sacra, c. 1637-40?, Paço Ducal de Vila Viçosa (© J. Real Andrade / MBCB, Arquivo Fotográfico)

tudo acerca da campanha pictórica que Bernardino del Agua ali possa ter realizado. Por outro lado, ignoramos se viajou sozinho ou acompanhado por algum colaborador e, de igual modo, não conhecemos como interagiu com os pintores assalariados da Casa Ducal, a saber Custódio da Costa (act. 1589-1632), André Peres (1589-1637), Manuel Franco (act. 1626-1650) e, embora não sendo assalariado, o futuro pintor régio de D. João IV - José de Avelar Rebelo. Em todo este contexto, um pormenor é importante reter: a necessidade que o Duque sentiu em melhorar o nível da formação dos seus pintores, seja na vinda de especialistas a Vila Viçosa, seja no envio de artistas ao estrangeiro

como é o caso de Manuel Franco que, em 1637, recebeu a mercê de viajar até Madrid, a expensas de D. João II, para se "*aperfeiçoar no dito offiçio da arte de pintar ... e além disso aprenderá a pintar a fresquo e se achar quem lhe ensina aprenderá a pintar a tempera...*"[34] Futuras análise comparativas entre os trabalhos de del Agua em Espanha e o extenso corpus fresquista no aro de Vila Viçosa, recenseado em 2008 por Vítor Serrão, poderão trazer nova luz sobre o assunto, embora não devamos descurar a hipótese de estarmos perante um paradigma de Cripto-História de Arte.[35]

A importação de Pintura e a Família Vasconcelos

Um exemplo de existência de obras estrangeiras em Portugal[36] é a série de pinturas de Vicente Carducho, encomenda para o Convento de S. Domingos de Benfica em Lisboa (fig. 6)[37]. Sobre este cenóbio dominicano sabemos que, a partir de 1624, conheceu grandes obras de ampliação e decoração programadas por Frei João de Vasconcelos (1588-1652), conhecido no século como D. Álvaro Mendes de Vasconcelos, filho de D. Manuel de Vasconcelos (Senhor do Morgado do Esporão, Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, Regedor da Justiça e membro do Conselho de Estado em Madrid) e de D. Luísa de Vilhena. Frei João pertencia a uma das famílias portuguesas mais influentes do tempo, tendo inclusive um irmão - D. Francisco de Vasconcelos 1º Conde de Figueiró - ao serviço de D. Mariana de Áustria, mulher de Filipe IV de Espanha, na qualidade de mordomo-mor.[38]

Em 1637, Frei João de Vasconcelos viajou até Madrid na qualidade de Inquisidor apostólico. Além de assuntos inerentes ao cargo, cuidou em procurar artistas capazes de executar obras *ao natural* para a decoração do templo de S. Domingos de Benfica. Estas indicações terão sido fornecidas pelo seu irmão que estava ligado à campanha de obras de uma importante instituição religiosa madrilena: a igreja de Santo António dos Portugueses. Esta deve-se à vontade de D. Manuel de Moura Corte Real, 1º Marquês de Castelo Rodrigo que, para o efeito, contratou artistas espanhóis de relevo no panorama artístico. A traça da igreja de planta elíptica foi entregue a um jesuíta, Pedro Sanchéz e, mais tarde, ao arquitecto Gomez de Mora.

Em relação ao programa iconográfico, "*este assentava nas telas das capelas inferiores, na escultura, e também na ordem gigante prevista por Sanchéz, com capitéis altos de folhas de palma que constituem uma indicação preciosa acerca do género de iconografia que, desde o início, estava prevista para a Igreja: não se tratava de facto de um simples programa antoniano, mas de uma teoria de Santos e mártires*".[39] Nomes como os entalhadores Juan Garrido, Miguel Tomás e os pintores Francisco Pineda, Vicente Carducho e Angelo Nardi estiveram à frente da primeira campanha decorativa. Para o altar-mor, foi pintado um retábulo alusivo à vida de Santo António com obras de Pineda e de Carducho. Para os altares do templo foram projectadas pinturas de Santos portugueses, das quais só foram executadas por Eugénio Cajés em 1631 as de *Santa Isabel e de Santa Engrácia*[40]. A escultura de *Santo António* foi entregue a um português Manuel Pereira (1588-1683), cuja contratação foi estabelecida por intermédio de D. Francisco de Vasconcelos, irmão de Frei João.[41] Os no-

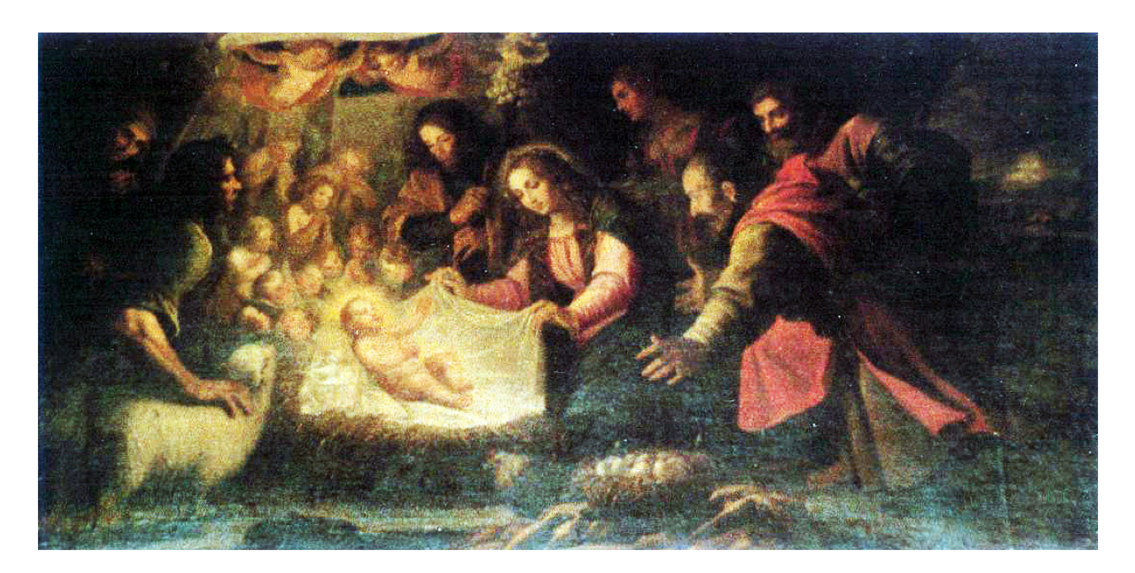


Fig. 6. Vicente Carducho, *Adoração dos Pastores*, c. 1626?, Igreja do Convento de São Domingos (Lisboa) © Paulo Pinto

mes de Vicente Carducho e de Manuel Pereira estarão presentes com obras no cenóbio dominicano lisboeta, facto este que comprova o gosto de Frei João pela decoração de Santo António dos portugueses.

Ao longo das nossas investigações, deparámo-nos com algumas informações que julgamos inéditas acerca do património artístico dos Vasconcelos. Um dos assuntos que ocupou o tempo de Frei João em Madrid relacionou-se com o processo de partilhas dos bens de seu pai D. Manuel, falecido em 1637, pois D. Francisco de Vasconcelos seu irmão havia sonegado bens ao inventário que mandou fazer à herança paternal. A agravar o problema, parte dos bens era pertença da segunda mulher de D. Manuel de Vasconcelos, D. Helena de Noronha, senhora de grande riqueza e instituidora do Morgado do Esporão em Évora. À revelia dos herdeiros, D. Francisco de Vasconcelos apoderou-se de todo o recheio. As lutas patrimoniais envolveram outros herdeiros, em particular, D. Filipa de Mendonça, irmã do Conde de Figueiró, casada com D. Luís de Lencastre que em Madrid lutava judicialmente contra o cunhado em representação de sua mulher. Existe um extenso inventário de vários objectos de uso pessoal, desde roupas de cama, a jóias e vestidos, até obras de arte.[42] Essa listagem contém ainda informações ligadas às partilhas que couberam a Frei João de Vasconcelos. Com efeito, o jurista, que tratou do caso e que copiou esses extensos róis e cartas trocadas entre os herdeiros, fala do *legado da pintura* do frei dominicano que, facto curioso, foi trazido para Portugal juntamente com as ossadas de seu pai: "*A despesa de se levar a ossada não pode ser grande porque foi em hum fardo em hum carro fretado com pinturas para Bemfica e a coriosidade de o levare a Lisboa e o tornare a trazer hade ser por conta de quem a fez e a esse respeito tudo o mais. E nem hum maravedy se hade exceder do lemite da Ley nem se hade perdoar a prova de que cada conta necessita*."

Sabemos pelo inventário do espólio de D. Helena de Noronha que a família possuía, em Évora e Marvila, cópias dos *Meses* de Bassano, de pinturas re-

ligiosas de Carducho, de Cajés, de Ticiano e de outros autores italianos não especificados, e que eram reclamadas pelos restantes herdeiros: "*Seis cópias da mão de Carducho e de Eugenio Caixes que o Arcebispo de Lisboa* [D. João Manuel de Ataíde?] *fez copiar para o Conde* [da Atalaia?] *seu irmão que bem vale seiscentos cruzados por serem do Escurial e, destes pintores, e originais de Tessiano e de outros pintores famosos*." A Frei João de Vasconcelos couberam algumas pinturas, embora não tivessem sido discriminadas quais: "*o legado das pinturas ao Padre Frei João paresse que necessitaria de averiguação do que continha a verba com o consentimento dos herdeiros da tersa e ver o que se excedia a forma da dispozição que falla em resto de pinturas, e não sei se dis imagens*". Temos também conhecimento que, numa outra cópia de inventário dos bens de D. Helena de Noronha, foram feitos à margem dela comentários sobre o valor de pinturas: "*E por quadros semelhantes se pedem r dous e tres mil reales nesta corte, e senão achão sendo de Carduche, e de Caixés. (...) Valem estas couzas* [retábulos de Marvila] *maiz de tres mil cruzados, fazendosse justas avaliasoys e vendendo-se em almoeda*"[43].

Perante este conjunto de novas informações, ficamos a saber que o Convento lisboeta de S. Domingos de Benfica constituiu um importante núcleo de pinturas de autoria dos artistas mais marcantes do primeiro naturalismo espanhol, não só pelas encomendas efectuadas por Frei João de Vasconcelos, mas também pela herança legada por via paterna.

O registo concreto de chegada de pintura estrangeira a Portugal documenta-nos, com segurança, a existência de uma fonte directa de formação (e inspiração) artística para os nossos pintores. Entre eles, podemos citar o exemplo do futuro pintor régio de D. João IV - José de Avelar Rebelo –, que habitava perto de S. Domingos, e o de Domingos da Cunha o *Cabrinha* (1598-1644) que trabalhou para o Inquisidor-Geral D. Francisco de Castro (1574-1653) nas obras de uma nova Casa de Noviciado e nas de um Palácio para esse Inquisidor junto àquela igreja de Benfica: "*Erão suas obras mui buscadas por singulares, e com especialidade os retratos, que os fazia mui naturaes, de que teve grandes luevos. Não havia fidalgo que não procurasse ter em suas salas e galerias pinturas de sua mão: em grandissima estimação as tinhão D. Francisco de Castro, Inquisidor Geral, D. Manuel da Cunha, Capellão Mor, o Conde Camareiro Mor, e outros ...*"[44].

O conhecimento dos inventários agora revelados dos Vasconcelos levanta-nos um segundo ponto relacionado com o recheio artístico da família Lencastre. As obras pictóricas hoje presentes nas paredes do Oratório do Palácio de Santos em Lisboa (actual embaixada de França) remeter-nos-ão para parte da herança de D. Manuel de Vasconcelos e também para o gosto coleccionista de D. Luís de Lencastre que, de Madrid, terá enviado pinturas para o ornamento da sua residência em Lisboa[45].

Com efeito, um inventário de pinturas da família realizado em 1830 atinge o número de cerca de 207 peças, excluindo a contabilização dos "*vários Painéis do Oratório pregados nas paredes avaluados 96r000*". Infelizmente, a autoria das pinturas não foi registada, falta esta que não permite avaliar as opções

coleccionistas da família que adquiriu diversos espécimes artísticos ao longo dos anos. Todavia, a variedade temática é considerável e registam-se desde pinturas religiosas e retratos familiares a bambuchatas, batalhas, paisagens, naturezas-mortas e cenas mitológicas.

Outro inventário bem conhecido é o da colecção dos Marqueses de Penalva, o qual tem a particularidade de ter sido realizado, em 1758, pelo pintor Francisco Vieira Lusitano que foi mais rigoroso na discriminação da autoria das obras[46]. A variedade temática é também um factor a ter em conta no citado rol, bem como a presença de pintores portugueses seiscentistas - Diogo Pereira e Marcos da Cruz - a par de pintores estrangeiros como Ticiano, Luca Giordano, Tintoretto, El Greco, David Teniers, Stoop, Rubens e Ribera. Esta última referência ao pintor espanhol reveste-se de grande importância, pois a notícia de que existiam, em colecções particulares, obras de "*estillo José Ribera, chamado Espanholeto*" remete-nos para a presença de obras ligadas ao estilo caravaggesco e à forma como em Portugal a obra deste pintor foi recebida.[47] A questão do caravaggismo no nosso país torna-se complexa, embora nos últimos anos se tivessem detectado duas obras atribuídas a Miguel Ângelo Merisi em Portugal, nomeadamente na pinacoteca do Dezembargador Diogo Marchão Temudo[48] cuja descendência era aparentada com D. Tomás de Noronha e Nápoles, Juiz da Academia de S. Lucas entre 1685 e 1687. Estas bem poderão ter sido adquiridas pelo seu amigo Mendo de Fóios Pereira, diplomata português em Madrid na década de 80, onde adquiriu para o Marquês de Fronteira pinturas de Rubens para adornar a sua Galeria de Pintura, hoje conhecida como a Sala das Batalhas no Palácio Fronteira.[49] Além disso está por determinar a natureza da ligação (e as suas consequências) que Onorio Longhi, arquitecto e amigo de Caravaggio, mantinha com Espanha e Portugal para onde terá viajado entre 1598-1611.[50] De igual modo, a presença entre nós de Francesco Gentileschi (1642), filho de um célebre «caravagista», "*na qualidade de pintor do rei de Inglaterra e de mestre de peças de artilharia de D. João IV*"[51] e a sua hipotética influência nos meios artísticos lisboetas não estão devidamente esclarecidas, apesar de considerarmos que a sua turbulenta passagem por Lisboa não seja, por si só, suficiente para as opções de tenebrismo caravaggesco. Para além de Gentileschi foi por nós detectado outro pintor de origem italiana em Portugal, de nome Francesco Ravena que retratou D. João IV, mas só conhecemos a obra através de uma gravura à guarda da Biblioteca Nacional de Áustria.[52]

Por último, as viagens empreendidas por pintores nacionais ao território vizinho terão proporcionado contactos com o caravaggismo, quer por via directa, pela observação das colecções reais e particulares, quer por via indirecta, pelo contacto com obras de continuadores do estilo como acontecia, por exemplo, em Sevilha com as pinturas de Ribera presentes, a partir de 1626, na colecção do Duque de Alcalá.[53]

Embora os factos anteriormente descritos sejam uma base de estudo a considerar no futuro, a análise da pintura portuguesa da centúria de seiscentos não deixa transparecer as influências directas do caravaggismo. Pensamos que a pintura do tempo colheu da lição de Caravaggio apenas o gosto pelo

claro/escuro e rejeitou o dramatismo, a violência e a falta de decoro presentes na obra legada por este pintor. Segundo Luís de Moura Sobral, "*o tenebrismo naturalista na pintura portuguesa é de raiz exclusivamente hispânica e não deriva directamente do caravaggismo, mais refinado e mais complexo. Este último implica uma interiorização e uma democratização do sentimento religioso, por um lado, e por outro lado, uma concentração dramática da composição (meias figuras, fundos escuros, luz oblíqua vinda do exterior do quadro) inexistente na pintura portuguesa e também não muito frequentes em Espanha*."[54]

Em suma, a questão da circulação de artistas, do coleccionismo particular e da importação de obras de arte constituem fontes relevantes de formação, inspiração e disseminação de correntes estéticas renovadas, num País que, em termos artísticos, se situava na periferia dos grandes centros irradiadores. Desta forma, justifica-se a afirmação de Vítor Serrão que também entendeu que "*os nossos pintores do dealbar de Seiscentos preferiram sempre a sedução pela parte mais "decorosa" dos toscano-lígures reformados, filtrada através de pintores Sevilhanos, caso de Zurbarán e de Juan del Castillo, e madrilenos, caso sobretudo de Eugénio Caxés e de Vicente Carducho (…), ou ainda de Juan Bautista Maino (…). As pinturas de André Reinoso, são influenciadas pela lição de Eugénio Caxés e de Carducho, respiram um pouco dessa modernidade, mais atenta aos naturalismos de importação toscano-veneziana*."[55]

Notas

1. Susana Varela Flor é investigadora integrada do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e colaboradora no Instituto HERCULES, instituições de acolhimento nas quais desenvolve um projecto de pós-doutoramento – *O Retrato Barroco em Portugal (1612-1706): história, arte e laboratório* (SFRH/BPD/101741/2014) auferindo uma bolsa financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência. A autora agradece ao Prof. Doutor Fernando Quiles García, Dr.ª Zara Romero; Dr.ª Maria de Jesus Monge (Directora do Paço Ducal de Vila Viçosa), Dr.ª Teresa Freitas Morna (Directora do Museu de S. Roque em Lisboa), Dr.ª Maria do Carmo Lino, Dr.ª Ana Celeste Glória, Fr. António José de Almeida e ao Pedro Flor.

2. O estudo das vias de introdução do naturalismo barroco em Portugal tem vindo a ser estudada através de obras importantes como sejam as de Adriano de Gusmão, Vítor Serrão, Luís de Moura Sobral, José Alberto Gomes Machado, Carlos Moura, José Alberto Seabra Carvalho, Nuno Saldanha, João Miguel Simões e da própria autora deste texto. As obras dos referidos autores serão discriminadas mediante os temas em análise. Para um maior esclarecimento sobre a actividade deste pintor cf. CARVALHO, José Alberto Seabra. "Francisco Venegas". *A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 487-488.

3. Sobre a pintura Italiana desta época cf.: FREEDBERG, S.J. Circa 1600: *A Revolution of Style in Italian Painting*. Harvard, Harvard University Press, 5ª ed., 1994; PACCIAROTTI, Giuseppe. *La Pintura Barroca en Italia*. Madrid, Ediciones Istmo, Col. Fundamentos, nº 168, 1997; FREEDBERG, S.J. *Pintura en Italia 1500-1600.* Madrid, Éd. Cátedra, 1998 e SERRÃO, Vítor. *A Pintura ProtoBarroca em Portugal(1612-1657).* Edições Colibri, Col. Colibri História, nº 21, 2000, pp. 57-121;269-296.

4. SERRÃO, Vítor. *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p.103.

5. SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores Portugueses*, Lisboa. INCM, 1983, pp. 173-176; IDEM, "Pedro Nunes". A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no Tempo de Camões, Lisboa. CNCDP, 1995, pp. 494-496; IDEM, "Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII". A Cidade de Évora, IIª série, nº3, Évora, Boletim de Cultura da Câmara Municipal, 1998-1999, pp.85-171.

6. NUNES, Filipe NUNES. *Arte da Pintura. Symmetria, e perspectiva,*[1615], VENTURA, Leontina (ed.), Porto, Editorial Paisagem, 1982; MOURA, Carlos. "Filipe Nunes". *Dicionário da Arte Barroca em Portugal.* PEREIRA, José Fernandes e PEREIRA, Paulo (dir.), Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp.322-323; SALDANHA, Nuno SALDANHA. "A muda Poesia: As poéticas da pintura no Portugal de Seiscentos". *Bento Coelho da Silveira: 1620 -1708 e a Cultura do seu Tempo*. SOBRAL, Luís de Moura (coord.), Lisboa, IPPAR, 1998, pp.85-105.

7. SERRALLER, Francisco Calvo. "Gaspar de los Ríos", *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981, pp.59-64. Ver também RIELLO, José (ed.), *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, em particular pp. 21-31.

8. NUNES, Filipe. Arte da Simetria ..., op. cit., pp.89-90.
9. Ibidem, pp.74-75.
10. Ibidem, p.72.

11. SERRÃO, Vítor. *A Pintura Maneirista em Portugal*..., op. cit., p. 127.

12. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. . *Pintura Barroca en Espanã 1600-1750*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1996, p. 94.

13. Sobre Baltazar Gomes Figueira leia-se GAMA, Luís Filipe Marques da. Figueiras, *Ayalas e Avelares de Óbidos - Subsídios para o estudo da família da pintora Josefa de Óbidos*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2001, p. 21: ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio e SERRÃO, Vítor. *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674)* – pintor de Óbidos que nos paizes foi celebrado. Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005. Mais recentemente consulte-se o catálogo da exposição: *Josefa de Óbidos ou a reinvenção do Barroco Português*. Lisboa, MNAA/INCM, 2015.

14. SERRÃO, Vítor. *A Pintura Protobarroca em Portugal* ... , op. cit., p. 41.

15.Não sabemos qual a ligação que Miguel Mateus de Cardenas e Manuel Cardenas, o primeiro a trabalhar na igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa em 1675, Juiz na Irmandade de S. Lucas em 1682 e falecido em 1689 têm com Bartolomeu Cardenas (1575-act.1604), pintor de ascendência portuguesa, a trabalhar em Valladolid nos finais do séc. XVI inícios do XVII. Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., Pintura Barroca en Espanã ...,op. cit., pp.119-120.

16. SERRÃO, Vítor. *A Pintura Protobarroca em Portugal*..., op.cit., pp.41-42; 157-179.

17. MACHADO, José Alberto Gomes. "Lucas Vostermans em Portugal. Uma via de introdução da imagética barroca ?" *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*. DIAS, Pedro (coord.). Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Imp. da Universidade, 1988, pp. 143-151; SOBRAL, Luís de Moura. "Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia". *Do sentido das imagens*. Lisboa, Editorial Estampa, Col. Teoria da Arte, 1996, pp. 15-42; SERRÃO, Vítor. *A Pintura Protobarroca em Portugal* ... , op. cit., pp. 182-197.

18. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en Espanã* ...,op. cit., pp. 64-65.

19. CÉAN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario historico de los más ilustres de las Bellas Artes en España, IV*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, p. 366 e ZARCO CUEVAS, Julián. *Pintores Italianos en San Lorenzo de el Escorial [1575-1613]*, Madrid, 1932, pp. 299-313.

20. GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen. "Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597) y su fortuna escurialense". *Espanã y Bolonia: site siglos de relaciones artísticas y culturales*. COLOMER, José Luis y SERRA DESFILIS, Amadeo (coord.). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 121.

21. PUERTA MONTOYA, Magdalena de la. *Los Pintores de la Corte de Felipe III - La Casa Real de El Prado*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2002, p. 337.

22. Íbidem, p. 337.

23. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores Italianos*..., op. cit., pp. 307-312.

24. GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen. "Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi.... op. cit., p. 124.
25. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores Italianos*... . op. cit, p. 312.

26. Íbidem, p. 313.

27. Sobre a Casa de Bragança consulte-se o estudo de CUNHA, Mafalda Soares da. *A Casa de Bragança 1560-1640: Práticas Senhorais e redes clientelares.* Lisboa, Editorial Estampa, 2000. Os agentes ao serviço da Casa Ducal são analisados nas páginas 286-288. Sobre a nobreza Portuguesa consulte-se também a obra de MONTEIRO, Nuno G. F. *O Crepúsculo dos Grandes: A Casa e o Património da Aristocracia em Portugal (1750-1832).* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

28. Palácio Nacional da Ajuda, Biblioteca da Ajuda, "Conta que dou à Fazenda do Duque Nosso Senhor do dinheiro que entrou em meu poder para fatos feytos no serviço de Sua Excelência desde primeiros de Abril de 1633 até fim de Março de 1634...",Cod. 51-IX-4., fl. 106.

29. CUNHA, Mafalda Soares da. *A Casa de Bragança....* op. cit., p. 248.

30. PUERTA MONTOYA, Magdalena de la. *Los Pintores de la Corte de Felipe* ... .op. cit., p. 337.

31. Palácio Nacional da Ajuda, Biblioteca da Ajuda, "Conta que dou à Fazenda do Duque Nosso Senhor do dinheiro que entrou em meu poder para fatos feytos no serviço de Sua Excelência desde primeiros de Abril de 1633 até fim de Março de 1634...",Cod. 51-IX-4. fl. 81.

32. CADORNEGA, António de Oliveira. *Descripçam da muito populosa e sempre leal Vila Viçosa corte dos Sereníssimos Duques dos Estados de Bragança e Barcelos* [1683]. TEIXEIRA, H.G. (introd.). Lisboa, INCM, col. Biblioteca de Autores Portugueses, 1982, p. 87.

33. SERRÃO, Vítor. *O Fresco Maneirista do Paço Ducal de Vila Viçosa (1540-1640) – Parnaso dos Duques de Bragança*. Caxias-Massarelos, Fundação da Casa de Bragança, 2008, p. 168.

34. SERRÃO, Vítor. *O Fresco Maneirista do Paço Ducal de vila Viçosa (1540-1640) – Parnaso dos Duques de Bragança*, ... op. cit., p. 169 e, mais recentemente, SERRÃO, Vítor, "A fachada do Paço Ducal de Vila Viçosa e os seus arquitectos Nicolau de Frias e Pero Vaz Pereira: uma nebulosa que se esclarece". *Calíope –revista de cultura*, nº 22, 2015, pp. 13-45; SERRÃO, Vítor. *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança*, 1573-1602. Caxias-Massarelos, Fundação da Casa de Bragança, 2015.

35. Sobre este conceito leia-se SERRÃO, Vítor. *A Cripto-história da Arte –análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 11-22.

36. Neste ponto, optámos por não discutir a presença em Portugal do célebre Apostolado, assinado em 1633 por Francisco de Zurbarán, uma vez que, através de investigação recente, apurou-se que em 1809 o conjunto é transferido do Paço da Junqueira para o Paço de Marvila. Cf. SALDANHA, Nuno. "Transitoriedade e permanência – a pintura de S. Vicente de Fora". *Mosteiro de S. Vicente de Fora – Arte e História*, SALDANHA, Sandra Costa (coord.). Lisboa, Centro Cultural Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 180. Além disso, a obra só é mencionada em S. Vicente de Fora no inventário realizado em 1833. Agradeço ao Pedro Flor a informação.

37. Sobre este importante convento Dominicano, bem como de Frei João de Vasconcelos cf. MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, "Una adoración de los pastores de Vicente Carducho", *Boletin del Seminario de Estudios de Arte e Arqueologia*, Tomo XLIX, 1983, p. 487; VALE, Teresa Leonor M. *A Capela de S. Gonçalo de*

Amarante na Igreja do Antigo Convento de S. Domingos de Benfica - Um exemplo de importação de escultura italiana no século XVII. Lisboa, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, 1994; ALMEIDA, António José de. *Imagines Sacrae no Convento de S. Domingos de Benfica.* II Vols. Lisboa, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998; GOMES, Paulo Varela. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: a planta centralizada*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001 e VALE, Teresa Leonor M. *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*. Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 2004.

38. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando "A nobreza Portuguesa e a Corte de Madrid. Nobres e luta política no Portugal de Olivares". *Portugal no tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa, Edições Cosmo, 2000, pp. 207-256.

39. GOMES, Paulo Varela. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal*. op. cit., p. 191.

40. SOBRAL, Luís de Moura. "Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns Santos". *A História: entre Memória e Invenção*. CARDIM, Pedro (coord.), nº3. Lisboa, C.N.C.D.P./ Publicações Europa-América, 1998, p.195.

41. ALMEIDA, António José de. *Imagines Sacrae* ….. op. cit., pp.20-25.

42. FLOR, Susana Varela. '*Do seu tempo fazia parelha aos mais …': Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do século XVII*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, vol. II, doc. nº1 e 2.

43. Íbidem, vol. II, doc. nº1 e 2.

44. SANTOS, António Ribeiro dos. *Apontamentos sobre a origem da Pintura neste Reino*, Biblioteca Nacional, códice 4711, fl.25. Sobre as obras do Palácio do Inquisidor consultar VALE, Teresa Leonor M. "Um convento dentro do Convento. A intervenção do Inquisidor Geral D. Francisco de Castro no Convento de S. Domingos à luz do seu testamento e de outras fontes". *Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisboa, CML, 2015, pp. 111-123.

45. A questão do coleccionismo tem sido objecto de renovada atenção com a publicação de artigos e de catálogos sobre o assunto. Consutem-se, por exemplo, as obras de BROWN, Jonathan."Coleccionistas y colecciones". *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid, Ed. Nerea, 1990, pp.132-140; BROWN, Jonathan Y ELLIOTT (dir.). *La Almoneda del Siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

46. LUSITANO, Francisco Vieira. *Inventário das Pinturas que em 1758 possuía a Casa dos Marqueses de Penalva*. Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.

47. Íbidem, pp.7-8,14.

48. SIMÕES, João Miguel Ferreira A. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Lisboa, Tese de mestrado em Arte, Património e Restauro, 2002, Iº Vol., p. 276.

49. Sobre este assunto leia-se FLOR, Susana Varela. "A presença de artistas estrangeiros no Portugal Restaurado". *A Herança de Santos Simões – novas perspectivas para o estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, FLOR, Susana Varela (coord.). Lisboa, Edições Colibri, 2014, pp. 413-438 e SOROMENHO, Miguel. "Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, Colecções e Arquitectura nos Palácios de Lisboa na segunda metade do século XVII". *Revista de Artes Decorativas*. Porto, Citar/Universidade Católica Editora, nº 5, 2011, pp.39-55.

50. MARINI, Maurizio. "Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Natureza y la Fe". *Caravaggio*. STRINATI, Claudio; VODRET, Rosella (dir.). Madrid, Electa, 1999, p.32.

51. SERRÃO, Vítor. "*Marcos de Magalhães: Arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração 1647-1664". Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa, Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, IIIª série, nº 89, Iº tomo, 1983, p. 280.

52. FLOR, Susana Varela. "A presença de artistas estrangeiros no Portugal Restaurado"..., op. cit., p. 416.

53. BROWN, Jonathan BROWN. "El Arte de la inmediatez. Sevilla, 1625-1640"..., op. cit., p.119.

54. SOBRAL, Luís de Moura. "Tenebrismo". *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*..., op. cit., p.479.

55. SERRÃO, Vítor. *A Pintura ProtoBarroca em Portugal - 1612-1657* ..., op. cit., p. 28.

Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito

Laura Liliana Vargas Murcia
Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia.
Doctora en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico de la Universidad Pablo de Olavide

Las beatificaciones y las canonizaciones necesitaban además de los testimonios de una vida ejemplar y llena de milagros, una ayuda extra, a modo de campaña publicitaria, a través de la imagen. La apertura de grabados tenía todas las características para actuar como propaganda: era relativamente más económica que otras formas de producción de imagen, permitía una producción de elevado número de ejemplares a partir de una sola plancha y una sola tinta, era fácil de transportar y se podía vender a un precio más económico que un cuadro o una figura de bulto.

A partir de la búsqueda de documentos en el Archivo General de la Nación en Bogotá (Fondo Historia Eclesiástica) y en el Archivo General de Indias en Sevilla (Fondo Quito), fue posible hacer el seguimiento a la estampa de la Venerable Mariana de Jesús, conocida como la Azucena de Quito, que con motivo de su postulación a la beatificación, se grabó e imprimió en Roma, en 1776, para promover la causa. Estampa que circuló en el Virreinato de la Nueva Granada.

Los expedientes consultados fueron:

Expediente sobre la venta y remate de 15800 Estampas de la Venerable Mariana de Jesús Azucena de Quito que se ha remitido por oficiales reales de Cartagena a esa capital para su expendio. Años 1789-1792.

Expediente relativo a las estampas, libros y beatificación de Mariana de Jesús, conocida como la 'Azucena de Quito' y estampas de la efigie del Salvador. Años 1791 – 1794.

Inventario de estampas y subasta de la imagen de la Venerable Madre Mariana de Jesús, conocida como Azucena de Quito y estampas del rostro del Salvador. Años 1792 – 1796.

La Azucena era hija de padre toledano y madre quiteña, nacida en 1618 y muerta en 1645. Su promoción como beata tuvo el visto bueno del monarca, cuya aceptación se evidencia en un documento que afirmaba que la voluntad del rey era que las estampas que había de expenderse se vendieran por me-



Imagen de la Venerable Mariana de Jesús Paredes y Flores. Azucena de Quito. Estampa.
Marco Caprinozzi (inv. et del.)
Pietro Bombelli (exc.) 1776
Foto: Inés del Pino

nos precio para favorecer la causa de la beatificación de la Venerable Mariana de Jesús[1].

En el siglo XVIII ya se contaba con 2 biografías impresas:

La Azucena de Quito que brotó el florecido campo de la Iglesia en la Indias Occidentales de los Reyes del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús. La V. Virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores, admirable en Virtudes y Profecías y Milagros. Por el Padre Jacinto Morán de Butrón.- Impresa en Madrid, Año de 1724.

Compendio histórico de la prodigiosa vida, virtudes y milagros de la venerable Sierva de Dios Mariana de Jesús, Flores y Paredes, conocida con el justo renombre de la Azucena de Quito. Escrito por Don Thomás de Gijón y León, Theólogo en la Universidad del Angélico Doctor Santo Thomás y en la Universidad de San Gregorio.- Impresa en Madrid, Año de 1754.

Ejemplares de ambos libros más *Vita della Venerabile Marianna di Gesú de Paredes e Flores* escrita en italiano por Juan del Castillo, impresa en Roma por Salomoni, en 1776, fueron encuadernados especialmente por libreros romanos para ser regalados por este último autor para que la quiteña fuera conocida en Europa.

La beatificación de Mariana Paredes fue impulsada inicialmente hacia el año 1670 por la administración quiteña y por la Compañía de Jesús ya que sus mentores espirituales pertenecieron a esta orden, pero con la expulsión de los jesuitas en 1767, la Corona se apersonó de la causa por lo que el rey Carlos III nombró a Juan del Castillo, canónigo ecuatoriano que en ese momento ejercía su cargo en Chile, para ser el representante de la postulación ante la Santa Sede. Es de suponer que inicialmente la Compañía de Jesús quería tener en su santoral una mujer que hubiera logrado el impacto que santa Rosa de Lima tuvo en los reinos americanos, lo cual había sido todo un éxito para los dominicos y para la Corona. Y el hecho de que la causa hubiera sido retomada y apoyada por Carlos III también denota interés en crear una gran devoción alrededor de una santa criolla con la que los americanos se sintieran identificados y de paso hacer de lado a los jesuitas para no ser ellos quienes ganaran el mérito en caso de lograr primero el grado de beata y luego la canonización. Es necesario aclarar que Mariana Paredes nunca profesó como monja. Juan del Castillo la comparaba con la santa limeña, se refería a ambas como "inocentísimas vírgenes americanas, muy semejantes en el espíritu y unidas con el vínculo de parentesco en la sangre…" y afirmaba que la calidad de su lámina redundaba en gloria de la Venerable[2].

La admiración de Castillo por Mariana Paredes venía de tiempo atrás y desde 1757 había viajado desde Quito a ciudades de los Virreinatos del Perú y del Río de la Plata para recoger dinero para solicitar su beatificación.

Era común que las planchas abiertas con motivo de una petición de beatificación o de canonización fueran italianas, tanto porque el representante debía permanecer en Roma durante el tiempo que durara el proceso como por la calidad de sus dibujantes, grabadores e impresores, quienes conocían el gusto de los religiosos de la Santa Sede. Es de notar que la biografía de Mariana de Jesús escrita por Morán de Butrón exaltaba su virtud en la pobreza que ella ejerció a lo largo de su vida al describir su sencilla habitación en la que no dejó más que un lienzo de la santísima Trinidad, una imagen de nuestra Señora de Loreto, un Niño Jesús y algunas estampas de san Ignacio, san Francisco de Asís y otros santos[3], descripción que hacía sin saber que un siglo más tarde serían las láminas impresas de Mariana las que estarían circulando entre Europa y América, o quizá deseando que así fuera.

En la lista de las cuentas de gastos de la causa, Juan del Castillo escribió una nota en la que explicaba que el fin de las más de 90.000 estampas de Mariana de Jesús que mandó hacer en Roma era "propagar la devoción de dicha venerable en toda América Meridional", además, esperaba que a partir de la devoción de los fieles se consiguieran nuevos milagros, indispensables para la causa. En una carta a don Miguel de San Martín Cueto, el 28 de marzo de 1776, Castillo decía saber el alto gasto que representaba abrir las planchas e imprimir pero también sabía la utilidad que brindaba a su cometido y ponía como ejemplo el crecimiento que hubo en la devoción y las limosnas copiosas que recibió con una lámina "imperfectísima" que difundió en América, al igual que sucedió con una estampa de la Venerable Madre Águeda y otra del venerable español Antonio Margil en Nueva España[4].

Antes de que el retrato de Mariana de Jesús fuera grabado, sus biografías narraban cómo su imagen en pinturas producía milagros de curación por contacto con los enfermos, quién se pusiera sobre la parte afectada el cuadro de la Azucena de Quito se sanaba, al igual que lo hacían quienes tocaban sus reliquias. A partir de un retrato pintado en Quito y llevado por Castillo a Roma se hicieron 7 pinturas de la Venerable para ser regaladas a los integrantes de la Congregación de Ritos en el Vaticano, con un costo total de 57 escudos romanos y 75 bayocos (188,11 pesos de plata)[5].

Aunque se habían grabado imágenes de la Azucena de Quito como la de Francisco Sylverio de Sotomayor (1699 – 1763) impresa en México en 1732, para difundir su beatificación se realizó una estampa especial en Italia, creada y dibujada por Marco Caprinozzi (1711 – 1778) y grabada por Pietro Leone Bombelli. En el texto acompañante se lee:

> "Imagen de la Venerable MARIANA DE JESÚS Paredes y Flores / Azucena de Quito / Virgen secular / cuias virtudes en grado heróico aprobó / Nuestro SS. Padre PIO SEXTO el día 19 de marzo de 1776 / Dedicada al Rey Nuestro Señor DON CARLOS TERCERO / por Don Juan del Castillo postulador de la causa".

Los gastos que llevaba promover una beatificación eran altos, pues implicaba mantener durante años al representante de la causa en Roma, pendiente de todos los asuntos relacionados con esta misión, pedía, recogía y redactaba información requerida para el proceso por la Congregación de Ritos, la impresión de libros sobre la vida del postulado, la difusión de su imagen y también el envío de regalos a sus integrantes para "el feliz éxito de la causa", como las 60 libras de tabaco y las 25 arrobas de cacao que pidieron Juan del Castillo y Bartolomé de Olarián a Quito y que les fue enviado de La Habana y de Guayaquil y de La Magdalena respectivamente, lo que valió 78 escudos romanos y 35 bayocos (255,21 pesos de plata)[6]. Otros objetos de lujo como mancerinas, tazas de plata, piedras bezoares, anillos de esmeralda y pagos de carruajes también aumentaron las cifras pagadas en la causa[7]. En la historia de las causas de beatificación, muchas quedaron a mitad de camino por "falta de fondos"[8], otro de estos casos dilatados fue el de Juan de Palafox (beatificado en el 2011), y que junto con el de la Azucena, era expuesto en la Congregación por el cardenal Ganganelli[9].

Las estampas eran usadas para dar a conocer al personaje, y en el caso de la Azucena se encargaron a dibujantes y grabadores italianos, cuyos pagos eran registrados en las cuentas que luego se enviaban a Quito y que constaban según los recibos que iban guardando para comprobar las inversiones hechas. La escena escogida para mostrar a Mariana de Jesús fue la del ofrecimiento de su vida para aplacar el terremoto ocurrido en 1645, que se sintió fuertemente en Quito, y para cesar una epidemia que afectaba a los habitantes de esta ciudad, sacrificio que fue calificado por Juan del Castillo como "acto heroico para aplacar la ira divina[10].

El dinero empleado en la difusión de las imágenes de Mariana Paredes quedó registrado en la correspondencia que permite constatar la contratación de pintores, grabadores, impresores, plateros, carpinteros y artesanos del bronce, así como de materiales como papel y raso[11]. Además de las estampas, se contrataron pintores para realizar imágenes que sirvieran para mostrar los rostros de quienes fueron ejemplo cristiano y hacedores de milagros, así, el 10 de junio, el pintor Alexandro Ceccini recibió 54 escudos romanos (175,9 pesos de plata) por varios retratos de la venerable para dar a las personas que trabajaban en la causa.

A las personas importantes no solamente se les daba la estampa, sino que se les enmarcaba la imagen para darle aún mayor elegancia a la obra y seguramente para que no fueran olvidadas entre otros papeles sino que fuera colgada preferiblemente a la vista de muchas personas. En 1777 se contrató al dorador Miguel Arancini por 19 escudos romanos y 80 bayocos (64,5 pesos de plata) para dorar varios marcos para colocar algunas estampas grandes que fueron obsequiadas a las personas favorecedoras de la causa. Y en 1778 se llamó al platero Luis Valadier para realizar los marcos de metal dorado con sobrepuestos de plata para colocar las estampas dedicadas al Rey a quien ya se le habían presentado, al igual que al príncipe, lo que tuvo un costo de 450 escudos romanos (1465, 81 pesos de plata). Las impresiones sobre raso fueron decoradas con encajes de oro y a algunas de papel fueron enmarcadas con cornisas de plata[12]. Cuando se propuso la causa y aún no se tenían las estampas oficiales, se le regaló al Cardenal Portocarrero el retrato de la Azucena en pintura, el cual tenía un marco tallado y dorado, objeto que a su muerte en 1760, fue adquirido de nuevo por Bartolomé de Olarián para dárselo al reemplazo de éste cuando fuera nombrado[13].

La producción de planchas en cobre fue un encargo por parte de Juan del Castillo, postulador de la causa de beatificación de la quiteña Mariana de Jesús, realizado en Roma a grabadores italianos, artistas muy apreciados para realizar la fina labor de crear iconografías[14]. En 1777 se le pagaron 227 escudos romanos y 65 bayocos[15], alrededor de 741,54 pesos de plata, al grabador Pietro Bombelli (1737 – 1809, registrado en la correspondencia como Pedro Bombelli) por haber grabado la lámina grande dedicada a Carlos III y otras láminas medianas, y el año siguiente al mismo grabador, por haber grabado cuatro laminitas pequeñas de la "Sierva de Dios" y haber retocado las ya gastadas cobró 57 escudos romanos y 25 bayocos (186,48 pesos de plata). Bombelli estuvo ligado al grabado religioso y específicamente al entorno

del Vaticano, siendo el autor de la *Colección de estampas que representan las estatuas de la columnata de la Plaza de San Pedro en el Vaticano* que se empezaron a vender en Roma en 1785 y de la estampa de Sor María de Jesús de Agreda en 1761, también encargada por el promotor de su causa.

En 1777 se pagó a los estampadores Domingo Quagliozzi y a Matias de Ambrogio 225 escudos romanos y 50 bayocos (734,53 pesos de plata) por haber impreso la lámina grande y otras láminas medianas. El mismo Ambrogio tiempo después fue llamado para imprimir "muchos millares de estampas" de cuatro diferentes láminas medianas y otras pequeñas, lo que costó 93 escudos romanos y 30 bayocos (303,91 pesos de plata), mientras que a Quagliozzi se le encargaron las impresiones de varias láminas medianas y pequeñas por 52 escudos romanos y 30 bayocos (170,36 pesos de plata). Y el mismo año y el siguiente, se contrató al estampador Bartolomé Capelli, para acelerar aún más la impresión de las estampas por un precio de 112 escudos romanos y 74 bayocos (367,23 pesos de plata) y también para imprimir ocho tipos de láminas entre grandes, medianas y pequeñas por un valor de 118 escudos romanos (384,37 pesos de plata).

Se observa una especialización de los oficios, siendo diferente las personas que abrían las planchas a las que las estampaban. Y en este caso, se debe tener en cuenta que además de los grabadores, previamente en el año 1773, se contrató al pintor Marco Caprinozzi[16] (1711 – 1778) para realizar un dibujo a partir del cual se abrió una lámina de la llamada "Sierva de Dios" quiteña, diseño que tenía 3 palmos de alto (aproximadamente 60 cm), y por el que se le pagaron 23 escudos romanos y 80 bayocos (77,52 pesos de plata)[17].

En 1778, años después de la salida de la estampa, Castillo dio una gratificación a los grabadores, los impresores, los estampadores, los pintores y demás personas que trabajaron, por el buen desempeño, a decir de él mismo "como se acostumbraba para que trabajaren bien y con limpieza" equivalente a 37 escudos romanos y 80 bayocos (123, 12 pesos de plata)[18].

Las cuentas de la postulación de Mariana de Jesús, Azucena de Quito, para su beatificación dan noticias sobre los soportes de impresión utilizados para las estampas encargadas en Roma para distribuirlas y difundir su imagen. El 20 de diciembre de 1776 y el 15 de febrero de 1777 se pagaron 230 escudos romanos y 38 bayocos (750,43 pesos de plata), por dos cantidades de papel imperial de marca mayor (64 x 88 cm) para estampar la lámina grande de la venerable dedicada al rey. En 1777, se compró raso blanco por un precio de 38 escudos romanos y 47 ½ bayocos (125,32 pesos de plata) para estampar la lámina grande para darle una copia al Papa y las otras fueron para otros personajes de la Congregación, que según lo apuntaba Castillo era la costumbre para que fueran más benevolentes con la petición. En 1778, se adquirieron 375 pliegos de papel de Holanda para imprimir las estampas grandes, según explicaba Castillo por ser "las más interesantes y de más cuidado" y, como el papel no circulaba abundantemente, el promotor de la causa decía no haberlos podido comprar a un solo comerciante sino por pliegos y cuadernillos a diversos mercaderes y de tiempo en tiempo, según se los iban ofreciendo,

cada pliego con un costo de un paulo romano, lo que en escudos son 37 con 50 bayocos (122,15 pesos de plata)[19].

Miles de estampas fueron enviadas a España y de allí al puerto de Cartagena de Indias, trayectos que pueden seguirse junto con sus precios gracias a las cuentas llevadas por Juan del Castillo. Dada la cantidad de estampas impresas, número que Castillo no tenía en su mente con exactitud y que en el expediente registró como "noventa y tantas mil estampas", tuvo que alquilar una buhardilla para guardarlas, cuyo arriendo fue de 8 escudos y 40 bayocos (27,36 pesos de plata) antes de ser enviadas a diferentes ciudades para ser transportadas en barco. Para el transporte de las estampas fue necesaria en 1778 la construcción de 9 cajones por parte del carpintero Joseph Moglia, 7 para las estampas que fueron enviadas a Cádiz y los otros dos para conducir al rey elementos pertenecientes a la causa, además de algunos marcos para las estampas, lo que costó en total 47 escudos romanos (153,1 pesos de plata). Luego, a Joseph del Prado se le pagaron 56 escudos romanos y 54 bayocos (184,17 pesos de plata) por haber enfardado los nueve cajones y haberlo embarcado en el Puerto de Ripa. En 1779, se enviaron dos cajones de Roma a Barcelona, lo que significó el pago de 10 escudos (32,57 pesos de plata) a Gervasio Casas por la conducción de éstos, más el desembarco y el pago a la Aduana, que fueron 8 escudos con 80 bayocos (28,66 pesos de plata). Y de Barcelona a Madrid se pagaron 500 reales (62,5 pesos de plata) por el transporte, a lo que se le sumaron la gratificación al carretero que condujo los cajones y los gastos en la aduana madrileña, es decir, 15 escudos romanos y 80 bayocos más (51,47 pesos de plata).

En 1780 el flete de cuatro cajones de estampas de la Azucena de Quito conducidos de Génova a Cádiz valió 34 escudos y 57 bayocos (112,61 pesos de plata). Otra relación del mismo año nombra al comerciante don Gregorio Álvarez Berjuste[20], quien tenía como apoderado a Juan Calderón para recibir en Cádiz 3 cajones de estampas de la venerable quiteña enviados desde Génova, aunque el flete fue pagado por cuenta del dinero administrado por Juan del Castillo, el cual fue de 29 escudos romanos y 74 bayocos (96,87 pesos de plata). En total se calculaba haber gastado entre 1775 y 1780 en las estampas y su traslado de Roma a Génova, Barcelona, Madrid y Cádiz unos 1579 escudos romanos y 79 bayocos (5145,93 pesos de plata)[21].

La Real Aduana de Cartagena de Indias recibió 28 cajones llenos de estampas de la Venerable Mariana de Jesús de Quito que llegaron de Cádiz a bordo de la fragata "La Perla" en 1790, cuyas facturas se adjuntaban en la correspondencia del caso[22]. Una vez las estampas llegaron al puerto gaditano fueron remitidas a los Oficiales Reales de Cartagena de Indias, lo que consta en la "Factura del Numero de Estampas de la Venerable Mariana de Jesús Azucena de Quito, que se han empacado en veinte y ocho cajones toscos numerados 1 à 28 con la marca del margen a saber", las cuales presentan el número del cajón, el tamaño de las estampas, la sumatoria total de estampas por cajón y luego un gran total. A su llegada a Cartagena los cajones se volvieron a facturar, ya que algunos ejemplares se quedaron en el puerto para ser vendidos[23]. Según los informes que llegaron a Santafé, Gregorio Álvarez envió de

Cádiz a Cartagena 69.546 ejemplares de esta estampa, con Quito y Lima como destino final, dejando cajones llenos de láminas para la venta en este punto del Atlántico (15800 unidades) y el resto para Santafé, en ambas ciudades con poquísimas ventas[24]. Se advertía que era más económico y rápido llegar a Lima entrando por El Callao que por vía terrestre desde Quito[25].

En 1789, el rey envió una carta a Santafé dirigida al virrey de las provincias del Nuevo Reino de Granada para comunicarle que había tenido noticia de la existencia de siete cajones de láminas, estampas y libros pertenecientes a la causa de la beatificación de la Venerable Mariana de Jesús "conocida vulgarmente por la Azucena de Quito" en poder de Don Gregorio Álvarez Berjuste en la ciudad de Cádiz, los cuales le fueron remitidos por el postulador Doctor Don Juan del Castillo para que los tuviere en prenda pretoria de lo que le debía. El rey le dio orden al presidente de la Real Audiencia de la Contratación para que, a su llegada, reconociera los cajones y una vez se concluyó que se trataba de lo referido los dejó a disposición del Consejo de Indias, cuyo presidente dejó los efectos de los cajones en poder de Gregorio Álvarez quien podía guardarlos en sus almacenes. El rey declaraba que al ser libros y estampas pertenecientes a la causa de beatificación de la venerable Mariana de Jesús, resolvió que el Presidente de la Contratación remitiera este cargamento a Quito pero que al arribar al puerto de Cartagena de Indias se dejaran algunos ejemplares en aquella ciudad para ser vendidos allí[26]. Es de resaltar que el término 'lámina' acá se diferencia de 'estampa', pues efectivamente, fueron enviadas 6 planchas de cobre de distintos tamaños en un cajón forrado con hule, seguramente para que las conservaran los promotores de la causa en Quito y, de ser necesario, sacaran más copias[27].

Hubo una gran insistencia en ofrecer las imágenes desde el año de llegada del envío, es decir 1790, hasta 1796, promocionándolas por medio de carteles, pregoneros, mercaderes a los que se les ofrecía un porcentaje de 2% de ganancia, rebajas del precio, pero a pesar de ser una mujer americana, neogranadina y relativamente cercana a los cartageneros y santafereños, no logró la acogida esperada. Uno de los fiscales que llevaba el caso de las ventas concluyó que las láminas de papel no tenían salida "por ser todas de una plancha y de la misma imagen[28].

En el caso de las estampas de Mariana de Jesús, la variación de precio de las estampas dependió del tamaño de su formato; eran variables directamente proporcionales, siendo consideradas de primera clase las grandes[29]. Los precios podían variar debido a la distancia que iban recorriendo estos objetos y a los pagos que debían efectuar los mercaderes al salir y al entrar de una provincia. La ganancia de los mercaderes debía compensar el tiempo empleado en el recorrido, su alimentación, los posibles daños que sufría la mercancía dada la dureza del terreno y las condiciones de intemperie, los gastos de transporte, la consecución de indígenas o esclavos que portaran los cajones y demás egresos que suponía el ejercicio de su trabajo.

Así, se observa como en el caso de las estampas de la Venerable Mariana de Jesús llegaron a Santafé de Bogotá con un incremento en su precio por la distancia recorrida desde Cartagena de Indias a una ciudad ubicada en línea recta a más de 660 km de distancia pero a una altura de 2600 metros sobre el nivel del mar. Se observa que las estampas de marca mayor apenas subieron un poco, en cambio, se triplicó el precio de las de medio pliego mientras el de las de cuartilla se duplicó; en el puerto, Juan José Núñez, individuo del comercio de la ciudad de Cartagena, avaluó el precio por unidad, y en la capital, la Junta de Remates de la Real Hacienda por docenas, al parecer esta decisión la tomaba el encargado de proponer los precios.

En estas tablas, se debe resaltar que la especificación de temas de las estampas (Venerable Madre Mariana de Jesús y El Salvador) que en éstas se hace no es algo frecuente en los inventarios de embarque, ya que generalmente sólo se da cuenta de su tamaño y cantidad, pero lo ameritaba dada la cantidad que se transportaba de la misma imagen (69.546 impresiones) y el fin promocional de la postulación de la Azucena quiteña para ser beatificada.

Otra de las maneras de adquirir estampas era en las subastas, tanto al mayor como por unidad, para lo cual se hacían anuncios por medio de pregoneros y carteles (hechos por los escribanos si era una causa oficial) fijados en espacios públicos[30]; esta práctica fue apoyada por estamentos de la Real Audiencia y del Virreinato y permitida para vender bienes de difuntos. El pregón de imágenes religiosas fue prohibido en los sínodos de Lima del siglo XVII, aplicados en Santafé, aunque no se cumplió por completo, como en la citada venta de la imagen de beatificación de la Azucena de Quito.

Tabla: Comparación de precios de las estampas de la Azucena de Quito y el Salvador en Cartagena en el año 1791 y en Santafé en el año 1792.

FORMATO	PRECIO EN CARTAGENA 6 DE MAYO DE 1791	PRECIO EN SANTAFÉ 5 DE JUNIO DE 1792	INCREMENTO EN EL PRECIO	PORCENTAJE DE INCREMENTO
Marca mayor	3 reales/estampa	3,33 reales/estampa (5 pesos/docena)	0,33 reales	11%
Medio Pliego	0,5 reales /estampa	1,5 reales /estampa (18 reales/docena)	1 real	200%
Cuartilla	0,25 reales	0,5 reales/estampa (6 reales/docena)	0,25 reales	100%
Cuartilla (Imagen del Salvador)	0,25 reales	1 real/estampa (12 reales/docena)	0,75 reales	300%

Fuente: Tabla elaborada por la autora con base en datos tomados de AGN, [1791-1794], Fondo Historia Eclesiástica, “Expediente relativo a las estampas…”, f. 587v y AGN, [1792-1796], Fondo Historia Eclesiástica, “Inventario de estampas y subasta..”, Ff. 878v y 892v.

Por otra parte, en estas *Constituciones*, en el capítulo IV, titulado "Que no se pregonen en las almonedas las cruces o imágenes o reliquias de los santos o Agnus Dei" prohibía que los pregoneros anunciaran a la venta este tipo de obras, siendo sí permitido que los interesados fueran al punto de remate a verlas y a proponer un precio de compra; el castigo para el pregonero que incumpliera esta norma era la cárcel[31]. Sin embargo, como se observa en el caso de venta de las estampas de Mariana de Jesús, esta regla no era siempre cumplida, pues al ser su beatificación una causa avalada por el rey, en el último cuarto del siglo XVIII, la misma administración de Cartagena contrató pregoneros para anunciar la oferta.

Los pregoneros debían dar los anuncios "en altas e inteligibles voces", tal como lo hacía José María Castañeda en Santafé en 1792, cuyo parlamento era: "quien quisiese hacer postura a unas estampas de la Venerable Mariana de Jesús, Azucena de Quito, y de nuestro Señor parezca se le admitirá la que hiciere"[32]. Y en el mismo año, Juan de Mata de Jesús pregonero público de Cartagena contratado para hacer promoción a las mismas estampas gritaba por las calles de la ciudad portuaria:

> "Por un tercio menos de sus avalúos se venden de cuenta de Real Hacienda, seis cajones se estampas de la efigie del Salvador, y Venerable Madre Mariana de Jesús Azucena de Quito, para los fines que expresa el cartel antecedente. Si hay alguna persona que quiera comprar dichas estampas, parezca se le admitirá la postura que hiciese, que se han de rematar dados nueve pregones, y este es el primero"[33].

En Cartagena los sitios seleccionados para ubicar los carteles para anunciar la venta de las estampas eran los más importantes y transitados: la puerta del Palacio del Gobernador, la puerta de la Real Contaduría, la Puerta del Puente, parajes públicos del barrio Getsemaní y el Portal de los escribanos[34]. El informe de las ventas de estas estampas por pregón reveló que en Cartagena de Indias las más solicitadas fueron las más baratas, es decir las de tamaño cuartilla que se vendían a un cuartillo, de las cuales se vendieron 150 unidades, en segundo lugar fueron solicitadas las de medio pliego, de las que tuvieron salida 106 ejemplares a un precio de medio real cada una, y finalmente las de marca mayor que al valer 3 reales cada una, solamente hubo venta de 8 impresiones[35]. Como se observa, para los compradores no era atractivo tener un repertorio pequeño de imágenes.

Juan Castillo se marchó de la capital italiana a Madrid en 1777 y al parecer allí murió alrededor de 1781. y a pesar de la gran y costosa campaña y de los 20 años que pasó Juan del Castillo –promotor de la causa- en Roma, solamente logró el título de 'venerable' en 1776 siendo Papa Clemente XIV, pues la beatificación se dio en 1853 bajo el papado de Pío IX y la canonización en 1950 en tiempos de Pío XII.

Notas

1. [1791 – 1794], AGN, Historia Eclesiástica, T. 16, “Expediente relativo a las estampas, libros y beatificación de Mariana de Jesús”, f. 588r.

2. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1776, sin foliación.

3. Gijón, Compendio, 104, y Morán, La Azucena, 271.

4. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1776, sin foliación.

5. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1770 - 1776, sin foliación.

6. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1771 y Carpeta 1776, sin foliación.

7. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1770 - 1776, sin foliación.

8. Rubial García, La santidad, 37 y 123.

9. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 B, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1768, sin foliación.

10. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1776, sin foliación.

11. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1770 - 1776, sin foliación.

12. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1770 - 1776, sin foliación.

13. [1752 – 1825], AGI, Quito 591, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, sin foliación, en “Relación de los gastos hechos del Real y Supremo Consejo de Indias en el seguimiento de la causa de la Venerable María Ana de Jesús Paredes, desde el día 18 de enero de 1760 hasta 18 de diciembre del mismo año por su postulador Bartolomé de Olarán”.

14. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1776, sin foliación.

15. Se ha calculado según la equivalencia de estas monedas italianas de la siguiente forma: 1 escudo romano = 886 maravedís y 100 bayocos = 1 escudo romano. Ver: Poy y Comes, Manuel. Llave aritmética y algebraica, escrita por D. Manuel Poy y Comes, Profesor de Latinidad, y Socio del Colegio de Primeras Letras de Barcelona. Francisco Suriá y Burgada, Impresor de Su Majestad. Barcelona, 1790. Pp. 267 – 269.

16. En algunas partes del expediente, Juan del Castillo escribió este apellido como ‘Caprinosi’.

17. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1770 - 1776, sin foliación.
18. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, “Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes”, Carpeta 1776, sin foliación.

19. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, "Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes", Carpeta 1776, sin foliación.

20. Gregorio Álvarez Berjuste, comerciante asturiano y residente en Cádiz estuvo en América como lo evidencia su matrimonio contraído en Quito en 1742. Tuvo relaciones comerciales con Quito, Popayán y Santafé según se concluye de las deudas que en esas ciudades tenía aún por cobrar en el momento de testar [1788], AHPC, Sección Protocolos Notariales (Cádiz), "Testamento de Gregorio Álvarez Verjuste", Ff. 137-167.

21. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, "Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes", Carpeta 1776, sin foliación.

22. [1789-1792], AGN, Historia eclesiástica, "Expediente sobre la venta y remate…", Ff. 14r – 15r.

23. [1791 – 1794], AGN, Historia eclesiástica, "Expediente relativo a las estampas…", Ff. 583v - 585r.

24. [1792 – 1796], AGN, Historia eclesiástica, "Inventario de estampas y subasta…", f. 890v.

25. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, "Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes", Carpeta 1790, sin foliación.

26. [1789-1792], AGN, "Expediente sobre la venta y remate de 15800 Estampas de la Venerable Mariana de Jesús", Ff. 16r – 17r.

27. [1752 – 1825], AGI, Quito 590 A, "Sobre la beatificación de Sor Mariana de Jesús Paredes", Carpeta 1790, sin foliación.

28. [1792 – 1796], AGN, Historia eclesiástica, "Inventario de estampas y subasta…", f. 890v.

29. [Año 1792 – 1796], AGN, "Inventario de estampas y subasta…", Ff. 883rv.
[1791 – 1794], AGN, "Expediente relativo a las estampas…", Ff. 587rv.

30. [1789-1792], Historia eclesiástica,"Expediente sobre la venta y remate…", Ff. 21r - 22v. [1791 – 1794], Historia eclesiástica, "Expediente relativo a las estampas…", f. 588r.

31. Lobo Guerrero, "Constituciones", 183.

32. [1792 – 1796], AGN Historia eclesiástica, "Inventario de estampas y subasta…", Ff. 878v – 885v.

33. [1791 – 1794], AGN, Historia eclesiástica, "Expediente relativo a las estampas…", Ff. 601v.

34. [1791 – 1794], AGN, Historia eclesiástica, "Expediente relativo a las estampas…", f. 601r.

35. [1791 – 1794], AGN, Historia eclesiástica, "Expediente relativo a las estampas…", f. 599v.

L'altare Barocco Opera D'arte Totale, echi di Juan Andrea Ricci, Gian Lorenzo Bernini e Andrea Pozzo nella Sicilia del Settecento

Lucia Trigilia
Scuola di Architettura dell'Università di Catania
Direttore Scientifico del Centro Internazionale di Studi sul Barocco

Abstract L'altare può essere considerato metafora dei grandi temi rappresentativi dell'architettura barocca, che pienamente si rispecchiano in questa grande costruzione che è in parte architettura in parte scultura e non solo. E'opera d'arte totale che, al pari delle macchine da festa di cui è ricca la Sicilia spagnola, condensa il concetto berniniano di unità di tutte le arti in una perfetta armonia. Il grande successo delle missioni cristiane in tutto il mondo, l'evangelizzazione dalle Americhe al lontano oriente, le vittorie contro i turchi, generarono nella Chiesa un grande ottimismo che si rispecchia nell'arte e nell'architettura. In ambito siciliano il tema risulta poco studiato. Per tale ragione desidero soffermarmi sull'importanza e la centralità dell'Altare nella poetica barocca, individuando i possibili modelli di riferimento, da Juan Andrea Ricci, a Bernini a Pozzo e gli echi che di volta in volta lo caratterizzano come macchina scenografica capace di suscitare estasi e meraviglia.

English The altar can be seen as a metaphor of the great themes representative of Baroque architecture, all comprised in this structure, that in part is architecture, in part is sculpture and more. Altar is a total piece of art that, like the feast machines that characterize Spanish Sicily, condenses the Bernini concept of unity of all the arts in a perfect harmony. The great success of Christian missions around the world, evangelization from the Americas to the Far East, the victories against the Turks, engendered in the Church great optimism, reflected in art and architecture. Within the Sicilian context, this theme has been poorly studied. I therefore want to focus on the importance and centrality of the altar in the Baroque poetics, trying to identify the possible artistic references, from Juan Andrea Ricci, to Bernini to Pozzo, together with the echoes that, from time to time, characterize it as a scenic machine able to arouse ecstasy and wonder.

Español El altar puede ser contemplado como una metáfora de los grandes temas representativos del arte barroco que se reflejan en ello en su totalidad. Arquitectura, escultura y otras técnicas se funden en un esfuerzo de unidad. Así como las máquinas efímeras y los aparatos festivos, que abundan en la Sicilia española del siglo XVI, el altar resume en sí el concepto del "bel composto" berniniano en su prósito de síntesis y armonía de todas las artes visuales. El

gran éxito de las misiones cristianas en todo el mundo, la evangelización de América Latina y del lejano Extremo Oriente, las victorias contra los turcos, generaron en la Iglesia un gran optimismo que se ve reflejado en la producción artistica y arquitectónica de esa epoca. El altar en Sicilia resulta un tema podo estudiado hoy en día. Por tanto quisiera dedicar mi investigación sobre la importancia y la centralidad de los altares en el arte barroco, estudiando los modelos de referencia como Juan Andrea Ricci, Bernini, Pozzo y la resonancias que la caracterizan como máquina escénica capaz de despertar asombro y éxtasis.

Gli altari, al pari degli edifici e delle facciate barocche, si pongono come quinte scenografiche, come fondali nello spazio teatrale della chiesa. Si curvano e si inflettono, si ergono come baldacchini che proiettano in alto eterei fastigi popolati da santi, angeli e putti: gli "attori" del "gran teatro del barocco" che negli interni delle chiese viene esaltato da un tripudio di luci sceniche, di colori e di suoni, contribuendo a creare una nuova dimensione dello spazio corporea ed emozionale, in grado di coinvolgere completamente lo spettatore[1].

Il messaggio dell'*Ecclesia Triumphans* doveva, attraverso l'arte, raggiungere il cuore, i sensi e l'intelletto dell'osservatore ai fini di una completa adesione spirituale ai valori della Chiesa rifondata. E' questa una preoccupazione in particolar modo della Compagnia di Gesù e degli ordini controriformati, la cui missione è quella di diffondere la grandezza e la gloria di Dio.

Il grande successo delle missioni cristiane in tutto il mondo, l'evangelizzazione dalle Americhe al lontano oriente, le vittorie contro i turchi, generarono un grande ottimismo che si traduce in una sublimazione della visione della chiesa vincitrice.

L'altare può essere considerato metafora dei grandi temi rappresentativi dell'architettura barocca, che pienamente si rispecchiano e sublimano in

questa grande costruzione che è in parte architettura in parte scultura e non solo. E'opera d'arte totale che, al pari delle macchine da festa, condensa il concetto berniniano di "mirabile composto" ovvero l'unità di tutte le arti in una perfetta armonia.

L'altare è anche campo di sperimentazione di una rinnovata concezione dello spazio fondata su prospettive policentriche e illusionistiche che mirano al coinvolgimento emozionale e spirituale. Sappiamo quanto hanno contribuito a questa rinnovata concezione dello spazio il pensiero di Athanasius Kircher[2] e le teorizzazioni sullo spazio di Andrea Pozzo. Sappiamo che "l'arte del guardare" coinvolge nell'età del barocco ogni produzione artistica.

In ambito siciliano il tema risulta poco esplorato[3], intendo non indagato sistematicamente oppure appendice di altri studi, e del tutto ignorato in area siracusana. Per tale ragione desidero soffermarmi sull'importanza e la centralità dell'Altare nella poetica barocca, individuando i possibili modelli di riferimento e gli echi che di volta in volta lo caratterizzano come macchina scenografica capace di suscitare estasi e meraviglia.

Punto di partenza per la mia riflessione saranno: l'altare "capriccioso", quel lo del Beato Luigi di Andrea Pozzo[4] e, di Gian Lorenzo Bernini, il Baldacchino e il Tabernacolo del SS. Sacramento per San Pietro[5].

Enfasi, monumentalità teatrale, dinamismo plastico, visione policentrica, ricchezza di materiali e sperimentazione spaziale si manifestano sia nei disegni che nelle realizzazioni degli architetti-scenografi siciliani.

Nel disegno acquerellato per l'*Altare di San Fausto*, conservato in Palazzo Abatellis a Palermo, Giacomo Amato[6] formatosi a Roma a contatto con gli architetti della seconda generazione del barocco romano, rivela attenzione per i grandi temi del barocco e una forte sensibilità per la prospettiva e i fondali scenografici.

L'altare di Amato, sorta di suggestiva rivisitazione del Baldacchino berniniano, appare una costruzione magnifica cui concorre il tripudio di colori, gemme e apparati scultorei posti fino all'alto sinuoso fastigio, coronato di statue e sostenuto da un'articolata trabeazione a sua volta retta da una coppia di colonne tortili su alto piedistallo. Le colonne sono appena ruotate e inquadrano una coppia di colonne tortili più piccole su cui si innalza il grande arco di trionfo contenente la statua del santo, fulcro visivo della scena, ma non l'unico. La scritta in cima al disegno chiarisce infatti che si tratta solo "*di una facciata*" dell'altare di San Fausto "col suo santuario", come dire che l'altare va inquadrato in una visione spazio-temporale complessa che ne suggerisce varie prospettive. Il "*santuario*" non è altro che il tripudio di attori-santi che popolano la scena. Al posto della berniniana croce sul globo, sulle grandi volute è collocato il santo con la croce in cima al fastigio, la cui allegoria allude alla chiesa combattente e vincitrice. Il tutto poggia sua una mensa tempestata di gemme.

L'uso della colonna tortile, assai diffuso negli altari siciliani, rimanda alla fortuna e al simbolismo dell'ordine salomonico che caratterizza sia l'interno (cappelle e cori) che l'esterno degli edifici, movimentandone le facciate.

La colonna tortile, simbolo dell'infinito movimento e del continuo fluire delle forme architettoniche, sublima la dimensione esistenziale e la concezione della spazialità barocca, come dimostrano pure gli studi degli architetti siciliani Giovan Biagio Amico e Rosario Gagliardi[7], a loro volta ispirati dal Vignola e dalle colonne tortili vitinee della primitiva basilica di San Pietro. Gagliardi, non a caso, nelle annotazioni sui disegni di colonne tortili scrive che dovranno farsi su modello di quelle di San Pietro.

A tal proposito bisogna ricordare le teorie architettoniche del frate benedettino Juan Andrea Ricci, espresse in particolare nel suo *Brebe tratato de arquitectura acerca de orden salomonico entero* (1663) e l'influenza che la sua opera ha avuto nella cultura del tempo[8]. Dalla sua profonda fede deriva probabilmente l'idea dell'ordine salomonico completo "que fue infundido de Dios", cui attribuisce un'origine o una ispirazione divina. Per Juan Andrea Ricci non può trattarsi di un ordine composito "mischiato" con altri ordini, ma di un ordine completo che "si origina dalla Colonna Salomonica [...] che soltanto resta dalla distruzione del Tempio" di Gerusalemme[9].

Molti sono nel barocco siciliano gli esempi di architetture in cui è utilizzato l'ordine salomonico nelle sue varie declinazioni con fusto liscio, fusto scanalato e ripartito e con decorazioni e foglie d'acanto o con tralci e foglie accordati alle spire. Dai portali agli altari, alle edicole, l'uso del tortile diventa un carattere identitario in Sicilia che trova origine da culture importate, da modelli assimilati e reinventati.

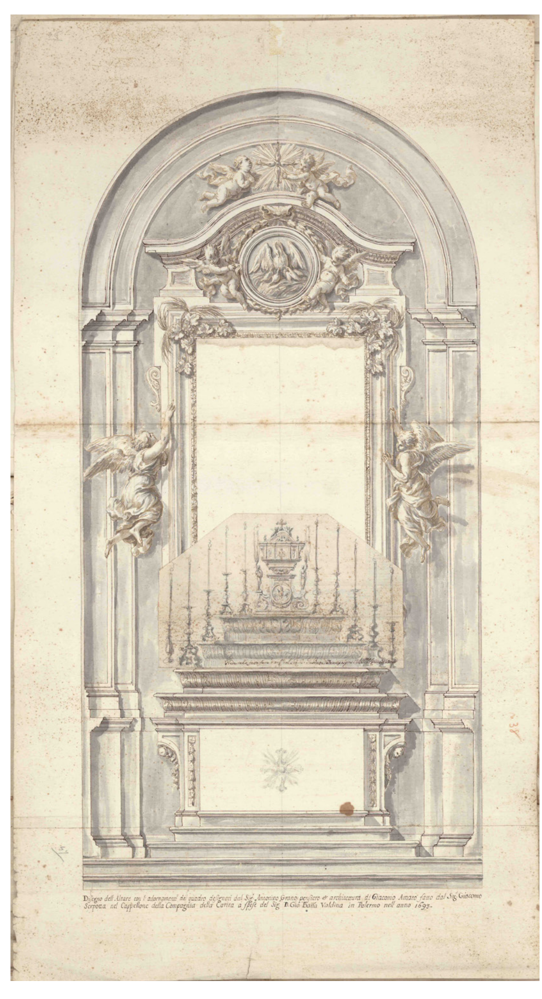
Nell'altro disegno di altare, per il *Cappellone della Compagnia della Carità a Palermo*, frutto del "*pensiero e dell'architettura*" di Giacomo Amato - abbiamo una chiara dimostrazione del convergere delle arti nell'unità scenografica e mistica dell'altare. Riconosciamo nella scritta in basso tre personaggi di primo piano: un pittore, un architetto-scenografo e uno stuccatore, tutti di gran fama nella Palermo del tempo.

Leggiamo infatti: "disegno dell'altare con l'adornamenti del quadro designati da Antonio Grano: pensiero e architettura di Giacomo Amato fatto dal signor Giacomo Serpotta in Palermo nell'anno 1693". Sottolineo il concetto di "pensiero" quasi a volere suggellare il valore dell'Idea. Per Vitruvio, ma anche per Guarino Guarini, il Disegno perfetto coincide con l'Idea.

Concezione dello spazio, forme, luci e colori costituiscono una unità. Basti solo osservare, nella profondità prospettica della scena, il ruolo dei putti e soprattutto dei grandi angeli che alludono illusionisticamente al movimento e sembrano scivolare via non senza avere prima idealmente aperto il grande sipario del teatro mistico della scena. Ed ecco la selva di candelabri, nella mistica luce, che attorniano il tabernacolo addobbato probabilmente per il rito fastoso delle Quaranta Ore.

Nel trattato di Giovan Biagio Amico *L'architetto prattico*, mi riferisco al disegno di Altare della Madonna del Soccorso per la Chiesa della Badia Nuova a Trapani, e nei disegni di altare del Gagliardi della collezione Mazza, in cui le membrature si articolano scenograficamente, possono rintracciarsi legami con la trattatistica, essenziale riferimento, da cui il richiamo dell'opera di





Giacomo Amato, Altare di San Fausto (Palermo, Palazzo Abatellis, raccolta Amato)

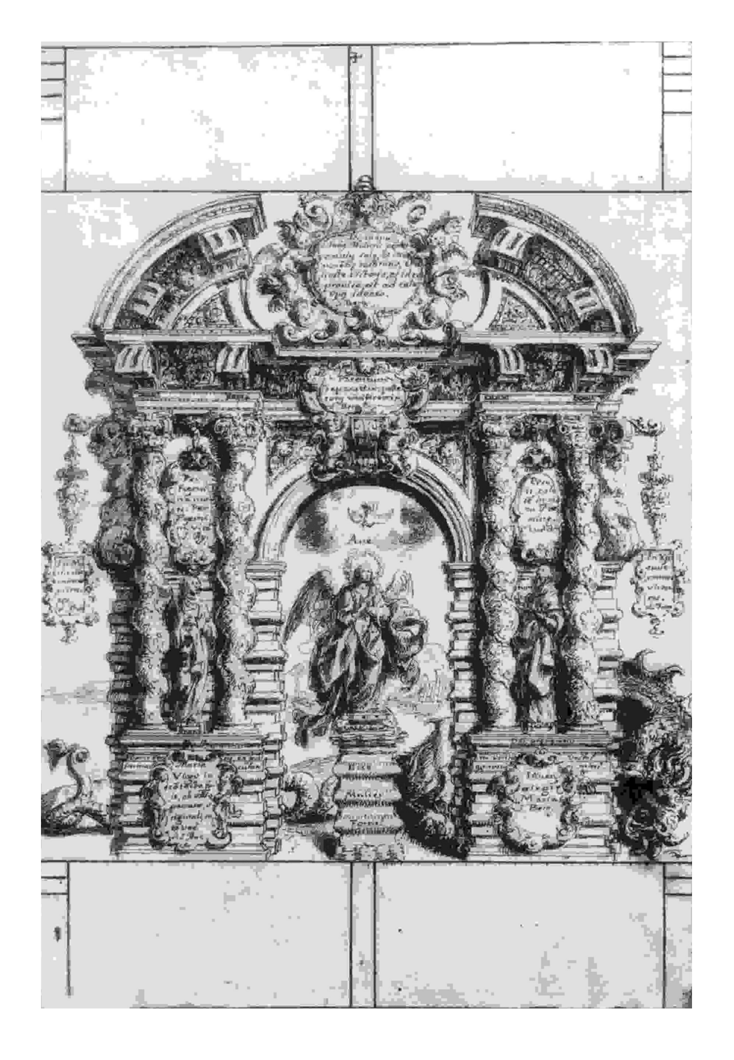
Giacomo Amato, Altare per il Cappellone della Compagnia della Carità (Palermo, Palazzo Abatellis, raccolta Amato)

Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectorum*, divenuto un modello in tutte le aree di diffusione del barocco.

Come accade nel Sei e Settecento, l'altare siciliano è oggetto di particolare interesse per gli architetti, ad un tempo scultori e scenografi. Dall'ideazione alla sua costruzione l'altare si qualifica come vero e proprio laboratorio di sperimentazione delle arti e opera d'arte totale, alla cui visione architettonica convergono pittura, scultura e opere decorative come stucchi, dorature, argenti, intarsi in legno e marmi mischi.

Gli altari siciliani si ergono come macchine da festa permanenti in gloria di Dio e sono costruiti con materiali e tecniche varie: dal legno alla pietra, dallo stucco al marmo.

Un aspetto particolare assumono, nella Sicilia orientale colpita dal terremoto del 1693, le maestranze, provenienti da diverse aree, come la Calabria, Malta e l'ambiente palermitano, con cui possono stabilirsi reciproci influssi.

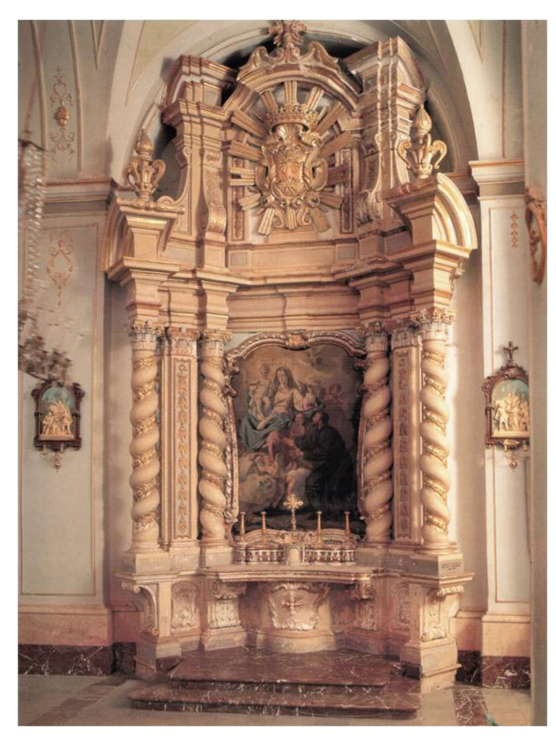


Juan Andrea Ricci, progetto per Arco di Trionfo, 1663 (da R. Valenti)

A questo approfondimento ha contribuito una ricognizione puntuale degli altari in ambito siracusano da me coordinata, di cui darò conto qui solo sinteticamente con particolare riferimento all’area della Sicilia orientale[10].

La ricchezza e la variegata tipologia di altari presenti in Sicilia consente di soffermarsi su un certo numero di esempi di grande pregio, cui concorre sia il disegno che il carattere plastico della costruzione sia anche l’uso dei materiali. Si possono così individuare influssi e somiglianze con altari di altre aree regionali e rintracciare i modelli culturali che hanno potuto ispirare la committenza e le maestranze, impegnate dopo il 1693 in una estesa opera di ricostruzione dei centri del Val di Noto, colpiti da uno dei terremoti più distruttivi della storia di Sicilia[11]. Quest’area diventa un grande cantiere di diffusione dei modelli del barocco che fa dell’altare, singolare manufatto tra architettura, scultura e arti decorative, un importante elemento di sperimentazione delle tecniche scenografiche e di dinamismo plastico, qualificandolo come macchina volta a suscitare meraviglia, al pari delle grandi macchine





Rosario Gagliardi,
Disegno di Altare
(sec. XVIII collezione Mazza)

Altare di San Gaetano di Thiene, Chiesa di San Paolo a Palazzolo Acreide (sec. XVIII)

da festa o dei catafalchi di cui è assai ricca la tradizione siciliana in epoca spagnola[12].

Prenderò ora in considerazione, limitatamente allo spazio concesso per questo contributo, solo alcuni esempi di altare, che rimandano ad artefici di varia provenienza, a tipologie diverse e a diversi materiali. A premessa dirò che si riscontra nella Sicilia orientale post 1693 una manodopera fatta di colti architetti e capomastri, tra cui va ricordato Giuseppe Ferrara, mastro, intagliatore e scultore di provenienza calabrese, trapiantato a Palazzolo Acreide, con incarichi molteplici non solo di costruzione di altari (in San Paolo, Chiesa Madre, San Sebastiano) ma impegnato anche in altre aree della ricostruzione come Buccheri e Buscemi. Tra le figure di spicco sono da ricordare pure gli architetti siracusani Natale Bonaiuto e Pompeo Picherali e i fratelli Privitera marmorai catanesi.

Una serie di altari di Palazzolo Acreide, cittadina degli Iblei della Sicilia di sud est, mostra la diffusione di varie tipologie, a tronetto e a parete, con concavità e uso dell'ordine tortile.

L'altare di San Gaetano di Thiene (1761) nella chiesa di San Paolo a Palazzolo Acreide, a parete, si impone per il suo carattere monumentale e scenografico e per la ricchezza degli apparati scultorei, esaltati dall'uso di coppie di colonne tortili ruotate in modo da creare un'ampia concavità. E' realizzato dal siracusano Natale Bonaiuto, sul modello dell'altare del Beato Luigi di Andrea Pozzo, di cui esiste un altro esempio nella Chiesa del Collegio dei Gesuiti a Siracusa.





Altare maggiore, Chiesa di Montevergine a Noto (sec. XVIII)

Altare Maggiore, Chiesa di San Carlo a Noto (sec. XVIII)

Sempre nella chiesa di San Paolo va ricordato l'altare maggiore (1720-30), inquadrato da quattro poderose colonne tortili decorate a motivi vitinei, d'effetto teatrale, che sostengono una movimentata trabeazione. Una menzione a parte merita l'altare riccamente decorato a intarsio ligneo in colore nero e oro del SS. Sacramento, pure in San Paolo, costruito negli anni 20-30 del Settecento, a tronetto, con un elaborato tabernacolo, su una mensa più antica movimentata da quattro colonnine tortili aggettanti e paliotto damascato.

Il Tabernacolo berniniano del SS. Sacramento si rivela un importante modello di riferimento in Sicilia per il tipo di altare a tronetto, che ha nell'altare di San Pietro un antenato importante.

Molteplici sono gli esempi di altare a tronetto del XVIII secolo nell'area della Sicilia sud orientale. Ne cito solo alcuni. A Noto: l'Altare Maggiore della Chiesa di San Carlo e l'Altare Maggiore della Chiesa di Montevergine; a Catania: l'altare di San Placido; a Palazzolo Acreide l'altare Maggiore della SS. Annunziata.

Assai interessante è l'altare maggiore della Chiesa di San Michele a Palazzolo Acreide, che unifica la tipologia a tronetto con il tipo a parete, dovuta a successivi interventi di trasformazione di cui è oggetto la chiesa tra Sette e Ottocento, un ciclo dei quali è testimoniato dai disegni di costruzione delle navate laterali con la successione di cinque altari, su progetto di Corrado Mazza (1788), di cui ho riferito in precedenti scritti.

A marmi mischi policromi è costruito l'altare di Gesù alla Colonna nella chiesa Madre di Palazzolo Acreide, di autore ignoto, bell'esempio di una tecnica

importata a Palermo, centro siciliano del mischio, dalla Toscana[13]. Ma il più spettacolare esempio di questo tipo è l'altare della SS. Annunziata sempre a Palazzolo Acreide, a tronetto, di pregevolissima fattura, col tabernacolo sostenuto da una fitta selva di colonnine composite in marmo multicolore. Il tema dell'intarsio è naturalistico floreale e rappresenta un'allegoria della primavera.

Per concludere: il teatrale altare maggiore della chiesa di San Sebastiano nello stessa cittá, in marmo a parete, con affiancate due colonne che sostengono una trabeazione spezzata che inquadra la pala d'altare; statue e decori in stucco dell'altare e della chiesa (1784) sono di Gioacchino Gianforma da Catania.

Qui l'immaginario facilmente si presta a figurarsi un grande sipario che di volta in volta inquadra l'illusionistica scena nello spazio-teatro della chiesa.

Notas

1. Bernardini Maria Grazia, Bussagli Marco (a cura di). *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti.* Milano, Skira editore, 2015

2. Rak Michele. *L'arte del guardare: dal microscopio alla lanterna ottica nel museo di Athanasius Kircher.* Relazione "Convegno Internazionale Lo spazio della Roma barocca : il paesaggio ideale e l'illusionismo" (Roma, Teatro Quirinetta 30 giugno-1 luglio 2015)

3. Ruggieri Tricoli Maria Clara. *Il teatro e l' altare: paliotti di architettura in Sicilia.* Palermo, Grifo Edizioni, 1992; Ruggieri Tricoli Maria Clara. *Arte e decorazione degli altari delle chiese di Sicilia.* Palermo, Grifo Edizioni, 1992; Magnano di San Lio Eugenio. *Giovan Battista Vaccarini architetto siciliano del Settecento.* Siracusa, Lombardi editore, 2010

4. Pozzo Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*, trattato scritto tra il 1693 e il 1698, voll. 2. Una versione in italiano: *Prospettiva dè pittori e architetti*, Londra 1707

5. Fagiolo Marcello. Roma barocca. *I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi.* Roma, De Luca editori d'arte, 2013

6. Tusa Maria Serena. *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato Architetto.* Palermo, Lombardi editore, 1992

7. Amico Giovan Biagio. *L’architetto prattico*, voll. 2, 1726-1750. Su Rosario Gagliardi: Trigilia Lucia. *Rosario Gagliardi. I disegni di architettura della collezione Mazza. Una grande raccolta del Settecento siciliano*. Roma, Gangemi editore, 2014
8. Valenti Rita. *Juan Andrea Ricci e il disegno dell’ordine salomonico intero fra pittura e architettura*. “Ikhnos analisi grafica e storia della rappresentazione”, Università degli Studi di Catania – Facoltà di Architettura di Siracusa, Siracusa, Lombardi editori, 2003, pp. 11-34

9. Ricci Juan Andrea. *Brebe tratato de arquitectura acerca de orden salomonico entero*. Manoscritto, Montecassino, 1663, fol. 8, 9

10. In proposito tesi di laurea di Curcio Rossella. *L’altare barocco nel siracusano: analisi e rilievo, aa*. 2013-14, relatore Trigilia Lucia, correlatore Valenti Rita

11. Sull’opera di ricostruzione post 1693: Trigilia Lucia. *1693 Iliade Funesta. La ricostruzione delle città siciliane del Val di Noto*., Palermo, Lombardi editore, 1994; Trigilia Lucia, *Un Viaggio nella Valle del barocco. Città siciliane del Val di Noto “patrimonio dell’umanità”*. Catania, Sanfilippo editore, 2007. Su Palazzolo Acreide e sulle maestranze tra cui G. Ferrara si vedano in particolare: Trigilia Lucia e Oberti Gualtiero (a cura di). *Palazzolo Acreide architettura e città dopo il terremoto del 1693* … Palermo, Lombardi editore, 1992; Rametta Santi. *Architettura religiosa del Settecento negli Iblei attraverso l’opera di Giuseppe Ferrara*. Siracusa, Morrone Editore, 2001; Lombardo Luigi et altri, *Palazzolo acreide memorare terremotus …la città, i quartieri, le chiese e le opere d’arte*. Gal Val d’Anapo, 2001

12. Trigilia Lucia. *La festa barocca in Sicilia. Spazi e apparati tra sacro e profano*. Catania, Sanfilippo editore, 2012

13. Stefano Piazza. *I marmi mischi nelle chiese di Palermo*. Palermo, Sellerio, 1992

Tumbas Vacías Y Cadáveres Pintados. La presencia del cuerpo muerto del rey en las exequias americanas (Siglos XVII y XVIII)*

Víctor Mínguez
Universitat Jaume I

RESUMEN: En la Edad Moderna las honras fúnebres de los monarcas hispanos fueron concebidas como ceremonias al servicio de la representación del poder. Su papel aun fue más relevante en los dominios americanos, territorios que jamás fueron visitados en vida por ningún rey español. Sin embargo, a la hora de su muerte, resultó frecuente pintar el cadáver de cada monarca en las pinturas jeroglíficas que decoraban sus catafalcos transoceánicos. Y aunque la mayor parte de estas pinturas solo las conocemos descritas a través de las crónicas de exequias, diversos jeroglíficos novohispanos reproducidos en grabados nos permiten percibir la fuerte presencia del cuerpo muerto del rey –o de la reina- decorando los túmulos americanos que albergaron su tumbas vacías, e incluso su incorporación en visiones de las postrimerías en ciclos religiosos.

PALABRA CLAVE: Poder, iconografía, rey, cadáver, América

ABSTRACT: In the Modern Ages the funeral ceremonies of the Hispanic monarchs were conceived as rituals serving the representation of power. His role was even more relevant in the American dominions, territories that were never visited by any Spanish king alive. However, at the time of their death, the body of every monarch was painted in hieroglyphics decorating their transoceanic catafalques. Most of these paintings were only described by the funeral chronicles, but those reproduced in prints allows us to perceive the strong presence of the dead body of the king, or queen, in their catafalques, the house of their empty graves, and even the incorporation of the kings into visions of the late four stages of the religious cycles.

KEYWORDS: Power, iconography, king, corpse, America

* El presente estudio ya fue publicado en Francia en la revista e-Spania. 17 (2014) http://e-spania.revues.org/23282 DOI: 10.4000/e-spania.23282.
Se publica ahora de nuevo acompañado de ilustraciones.



Fig. 1. Giovanni Lanfranco, Exequias de un emperador romano, 1634-35, óleo sobre lienzo, 335 x 488 cm, Museo Nacional del Prado.

Uno de los seis lienzos que el pintor fresquista Giovanni Lanfranco pintó por encargo de Don Manuel de Fonseca y Zuñiga, sexto conde de Monterrey y virrey español de Nápoles (1631-37), para la decoración del palacio del Buen Retiro, se conoce como *Exequias de un emperador romano* (1634-35, Museo Nacional del Prado) (Fig. 1), y de él se conservan seis dibujos preparatorios[1]. En esta gran pintura de 335 x 488 cm contemplamos representado con precisión arqueológica el ritual fúnebre de un emperador indeterminado de la antigua Roma: en el centro del lienzo se halla el cadáver imperial con indumentaria militar descansando sobre almohadón y gran manto en lo alto de una pira de leños de madera a la que un sacerdote acaba de prender fuego; en primer plano tres parejas de gladiadores desnudos combaten con espadas y manos en honor del difunto, encontrándose ya dos de sus cuerpos moribundos en el suelo; a izquierda y derecha de la pira una multitud contempla la ceremonia de exequias, recortándose sobre edificios clásicos entre los que se reconoce el Panteón de Agripa y Adriano. Algunos errores historicistas, como el pórtico corintio del Panteón, transformado de octástilo en exástilo, o la gran longitud de las anacrónicas espadas de los gladiadores, no empañan la verosimilitud de la escena.

Esta es la imagen que en el siglo XVII, y en la Corte española, trascendía de los ritos funerarios imperiales, conocidos en realidad gracias a fuentes clásicas como Dion Casio o Herodiano[2], y a obras artísticas de la Antigüedad como el altar Belvedere, la base de la columna de Antonino Pío (ambos en el Vaticano), o el arco de Tito en el foro romano. Y aunque los reyes de los modernos estados europeos practicaban la inhumación y no la incineración, que había sido desterrada hacia muchos siglos por el Cristianismo, la im-

portancia que las ceremonias de poder entorno al cadáver del emperador se habían desarrollado en la Antigüedad había pervivido en la Edad Media y en el mundo moderno, tal como evoca la pintura de Lanfranco y otra homónima de Domenichino (realizada también para la decoración de El Buen Retiro e igualmente en la colección del Museo del Prado en la actualidad).

Las honras fúnebres en honor de los grandes hombres surgieron y se desarrollaron en la Grecia clásica y la república romana, estableciendo referentes que fueron recuperados durante el Renacimiento. Pero antes que en las edades históricas, el modelo había quedado establecido en el mito homérico: a los pies de las murallas de Troya Aquiles rinde homenaje al cadáver de su amigo Patroclo (*Illiada*, canto 23); y poco después Príamo hará lo mismo ante los restos de su hijo Héctor (*Illiada*, canto 24). Fuera ya del mito destaca la pira que hacia el año 324 a.C. levanta el gran Alejandro en honor de su amigo Hefestión. El siguiente hito en la historia de los catafalcos regios en la civilización occidental lo establecerán ya los césares de Roma, que practicarán como hemos visto la cremación del cadáver del emperador en el foro envuelta en solemnes actos públicos.

En la España imperial, como en la Roma imperial, las honras fúnebres de cada monarca devinieron en una ceremonia capital en el espectáculo de la representación del poder, y aun más tratándose de un sistema hereditario. Cada fallecimiento de un rey implicaba la subida al trono de otro miembro de la dinastía. Para garantizar que la transición de uno al otro en el trono se efectuaba sin dificultades y que la lealtad de todos los reinos, ciudades y villas del imperio al príncipe heredero no corría peligro, un enorme aparato de propaganda se ponía en marcha en cada ocasión, siendo sus principales elementos los ritos funerarios, los túmulos arquitectónicos y los programas iconográficos que decoraban espacios y estructuras efímeras luctuosas, en cada una de las miles de exequias que se organizaban en todos los templos del imperio.

Este despliegue de ceremonias, arquitecturas e iconografías fúnebres cumplía un papel aun más relevante todavía en las posesiones americanas, territorios que jamás fueron visitados en vida por ningún rey español durante los trescientos años en que formaron parte de la Monarquía Hispánica. La presencia de los monarcas en los virreinatos de ultramar fue siempre virtual y artística, sustituidos en cada reinado por pinturas de jura, retratos de presentación, jeroglíficos y emblemas. Quizá por eso, a la hora de su muerte, resultó frecuente pintar el cadáver de cada rey en las pinturas jeroglíficas que decoraban cada uno de sus catafalcos. Y aunque la mayor parte de estas pinturas jeroglíficas solo las conocemos descritas a través de las crónicas de exequias, diversos jeroglíficos novohispanos reproducidos en grabados nos permiten percibir la fuerte presencia del cuerpo muerto del rey –o de la reina- decorando los túmulos que albergaban su tumba vacía, e incluso su incorporación en visiones de las postrimerías en ciclos religiosos, como veremos en un lienzo al final de esta ponencia.

Pero para entender la significación política de los retratos cadavéricos de los reyes pintados en América, hay que tener presente previamente el papel que

el cadáver del monarca y su recreación artística desempeñaba en la Corte madrileña desde el siglo XVI, pues fue allí donde se estableció la pauta del arte mortuorio regio que se desplegó posteriormente por todos los territorios del Imperio. Para ello hay que contemplar dos referentes: el panteón real que albergaba en El Escorial las tumbas regias, y los retratos fúnebres que adornaron palacios y conventos reales.

El Panteón Real

La carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real en el Escorial -1567- deja clara la intención de Felipe II de construir un mausoleo digno para su padre el emperador, enterrado hasta ese momento en el monasterio de Yuste donde había fallecido. Carlos V había mostrado en su testamento, redactado en Bruselas en 1554, su voluntad de ser enterrado en la catedral de Granada, pero en un codicilo añadido en Yuste en 1558 declaraba que quería ser inhumado junto a su esposa, la emperatriz Isabel pero evitando la proximidad de la tumba de sus abuelos los reyes Fernando e Isabel[3]. La fundación jerónima obedecería al propósito de dotar a la tumba imperial de una comunidad de monjes que rezaran por Carlos V. Pero Felipe II, que había visitado las tumbas de los reyes de Aragón en el monasterio real de Poblet y de Inglaterra en la abadía de Westminster, va más lejos, y aunque como explica Henry Kamen, no pretendió crear un mausoleo de la Monarquía Hispánica –nunca se menciona la palabra panteón en la documentación- si que deseó enterrar junto al emperador y a la emperatriz a los miembros más relevantes de la familia, configurándose progresivamente la idea de un sepulcro colectivo de la dinastía habsbúrgica. La muerte de su hermana Juana en 1573 en el convento de las Descalzas Reales que ella misma había fundado es, según Kamen, el desencadenante de la decisión de reunir a todos sus familiares difuntos en el Escorial: Isabel de Valois y el príncipe don Carlos en 1573; al año siguiente Carlos V, Isabel de Portugal, Juana la Loca –luego trasladada a Granada-, la primera esposa del rey María de Portugal, las reinas Leonor de Francia y María de Hungría y hermanas del emperador, y diversos infantes; en 1579 Don Juan de Austria; en 1580 la reina Ana[4]. A partir de este año el rey empieza a reflexionar donde disponer un enterramiento conjunto y definitivo de los cuerpos, rechazando la cripta porque su mal estado de salud y las escaleras le hubieran impedido visitarla. En 1584 el monasterio es concluido y dos años después se bendice la iglesia. Es entonces cuando decide ubicarlos en la sala abovedada bajo el altar mayor del templo. Y también cuando se genera la imagen oficial del Palacio-Monasterio: las estampas de Pedro Perret reproduciendo los diseños de Juan de Herrera sobre su fábrica (1583-98), que van a permitir su difusión visual por todas las cortes Europeas (Biblioteca Nacional, Madrid)[5]. La versión más hermosa corresponde al *Atlas Maior* del cartógrafo holandés Joan Blaeu (1665), que reproduce en la copia coloreada que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria en Viena la vista aérea del edificio incorporando la llegada de un cortejo regio.

Como relata Kubler en su magistral monografía sobre El Escorial, cuando fallece Felipe II en 1598 el edificio está concluido con la excepción de la cripta circular diseñada por el arquitecto Juan de Herrera: un muro de sillería

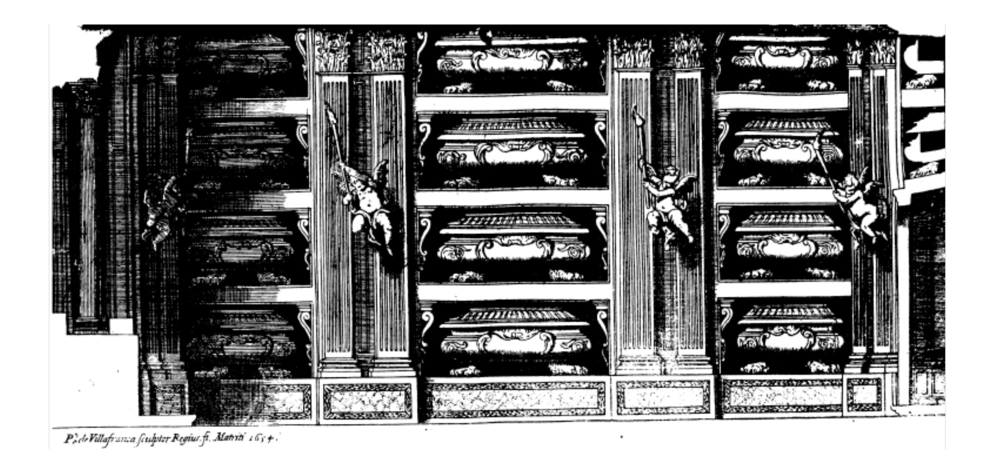


Fig. 2. Estampa del libro de Francisco de los Santos *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657.

carente de decoración cierra este espacio subterráneo. Es Felipe III quien decide convertir la cripta en Panteón regio. Entre 1617 y 1635 Giovanni Battista Crescenzi transforma el diseño circular en octogonal. Juan Gómez de Mora dirigirá las obras. Finalmente, la cripta será concluida por fray Nicolás de Madrid en 1654[6]. Tres años después Francisco de los Santos publica *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Philipo Segundo. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande. Con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon. Y traslacion a ella de los Cuerpos Reales* (Madrid, 1657), ilustrada con once estampas de Pedro de Villafranca, dedicando la mitad del volumen a describir la cámara funeraria (Fig. 2) y las ceremonias del traslado de los cuerpos reales.

Pero con la llegada de los Borbones al trono español a partir del fallecimiento de Carlos II en 1700 y la posterior guerra de Sucesión, El Escorial superará el marco dinástico para convertirse en panteón de la monarquía hispánica, y aunque el primer Borbón, Felipe V, será enterrado por voluntad propia en el Palacio Real de La Granja, sus sucesores –exceptuando a Fernando VI, sepultado en la iglesia del antiguo convento madrileño de las Salesas Reales- lo harán en el monasterio jerónimo. Incluso aceptarán inicialmente –por lo menos durante el primer cuarto del siglo XVIII, obviamente en la medida en que les interesó estratégicamente- la simbología dinástica y mesiánica de este conjunto arquitectónico. Quiero destacar en este sentido el lienzo de F. de Silva, *Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y el príncipe Luis niño matando al dragón de la herejía delante de El Escorial* (h. 1707-1712, Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial). En esta pintura contemplamos a la familia real haciendo profesión de su fe católica –alegoría de la Religión y Virgen-, en un escenario austracista –Escorial, San Lorenzo y San Jerónimo. Lo más revelador es el gesto común del rey y del príncipe que dan muerte con sus espadas al dragón que ha profanado los símbolos eucarísticos. Se trata de una pintura realizada cuando la Guerra de Sucesión aun no ha concluido –si bien es verdad que tras la batalla de Almansa la suerte parecía decidida-, y por lo tanto los nuevos reyes tienen interés en destacar que entroncan con el

proyecto político de los Austrias hispanos. Y para ello recuperan la militancia eucarística de éstos y la simbología más habsbúrgica posible.

Cadáveres Regios

La costumbre en la Casa de Austria de retratar el cadáver del rey muerto se inicia, como tantas arquitecturas de la imagen de la Monarquía Hispánica, con el propio emperador Maximiliano I. Probablemente fue el recuerdo de las imagines maiorum de la Antigua Roma, conocidas fundamentalmente a través de la estatuaria de época republicana, recuperada como modelo para la cultura artística del Renacimiento. Como han afirmado los que se han aproximado a esta tipología de retrato áulico, pese a tratarse de representaciones patéticas y crudas no dejan de ser otra forma de retrato de poder, como demuestra que en gran medida sea privativo de la realeza[7]. La cultura de la muerte en el Barroco salvará, a partir de Trento, esta aparente contradicción, pues la representación cruda de la muerte y la imagen del poder se asocian en la pintura de vanitas[8]. En la Corte hispana la técnica del embalsamamiento, practicada en la Edad Media, no se recupera hasta la muerte de Felipe IV, en 1665, por lo que el retrato mortuorio será durante décadas el único testimonio físico que perdurará de la muerte del rey. El mencionado retrato fúnebre de Maximiliano I en busto fue pintado al temple sobre papel tras su fallecimiento en Wels por un artista anónimo (Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz). El realismo del *rictus* cadavérico de su rostro se completa con el sudario negro con una cruz dorada que cubre su cuerpo[9].

Según Inmaculada Rodríguez la escasez de retratos de cadáveres de los reyes hispanos de la Casa de Austria -pese a los modelos existentes, pues muy poco después de la muerte del Archiduque Alberto en 1621 llegó a la Corte un lienzo anónimo mostrando su retrato muerto (Convento de las Descalzas Reales)-, se explica en parte por el hecho de que no se practicara el embalsamamiento de cadáver regios hasta fechas tardías, y por la rapidez en la inhumación. No obstante, hay que tener presente que hubo más de los que conocemos pues algunos se han perdido, como el que encargó Felipe III de su esposa Margarita de Austria al pintor Bartolomé González Serrano[10]. Nos ha llegado solo el lienzo anónimo *Felipe IV, muerto* (hacia 1665-1670, Real Academia de la Historia, Madrid) (Fig. 3), que nos muestra al monarca yacente de medio cuerpo, vestido con el hábito, capa y cordón de San Francisco, sombrero pardo de ala alzada, insignia del Toisón de Oro y cruz de piedras preciosas en las manos -la corona real y el cetro permanecen a su lado-, y una estampa francesa en la que contemplamos el cadáver de este rey sobre el túmulo funerario rodeado de hachones y frailes[11]. Son más frecuentes en cambio los retratos de infantas muertas, como el de La Infanta María (Convento de las Descalzas Reales), atribuido a Pantoja de la Cruz[12], el de otra infanta identificada por Ana García Sanz como Catalina María de Este, fallecida en 1628 (anónimo, Convento de las Descalzas Reales)[13], el de *Sor Margarita de la Cruz* (anónimo, Convento de las Descalzas Reales), archiduquesa, muerta en 1633[14], y el de *Sor Ana Margarita de Austria*, fallecida en 1658 (anónimo, Convento de la Encarnación).



Fig. 3. Anónimo, Felipe IV, muerto, hacia 1665-1670, óleo sobre lienzo, Real Academia de la Historia, Madrid.

Del reinado de Carlos II destaca el excepcional lienzo pintado por Sebastián Muñoz, *Exequias de la reina María Luisa de Orleáns* (Hispanic Society, Nueva York), mostrando la exposición ceremonial del cadáver de la reina, encargado por el Convento de Carmelitas Calzados de Madrid[15]. Este interesantísimo lienzo pone de manifiesto como el retrato fúnebre es claramente otra tipología del retrato de poder, pues es concebido como una ceremonia de recepción regia, en la que el cuerpo yacente exhibe los símbolos reales y aparece rodeado de fasto y cortesanos. No obstante, no hay que descartar tampoco interpretar los retratos fúnebres como una lección moral, en la que el príncipe da ejemplo a su pueblo de la buena muerte cristiana, en la tradición de los Ars moriendi. Pocos años después de que Sebastián Muñoz pinte su lienzo, el mismo año en que fallece el último austria hispano, se publica en castellano el libro de Carlos Bundeto, *El espejo de la muerte, en que se notan los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesu Christo* (Amberes, 1700), ilustrado con cuarenta estampas que mostraban al lector las diferentes actitudes ante la muerte[16].

No nos han llegado retratos fúnebres borbónicos. Sin embargo, si que encontraremos cadáveres pintados de monarcas de la nueva dinastía que reina en España desde el año 1700 en jeroglíficos americanos. Las pruebas de la pervivencia de este género de retrato de poder en Europa lo encontramos en otras Cortes. Un buen ejemplo lo encontramos en la corte imperial, en el lienzo realizado por Gabrielle Beyer-Bertrand, *Francisco Esteban I de Lorena* en su lecho fúnebre (1765, Innsbruck Hofburg). Se trata de un guache pintado al día siguiente de la muerte del emperador. Rodean al cadáver las insignias que poseyó en vida: la corona imperial austriaca, la corona de Lorena y la del ducado de Toscana, el orbe imperial y el cetro. Con sus manos sostiene un rosario.

Difuntos americanos

La presencia de la muerte en la cultura colonial durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue constante en el arte y la literatura, en la fiesta y en el folclore, en las ciudades y en las aldeas, en las manifestaciones españolas, criollas, mestizas e indígenas. La propia cultura del Barroco contrarreformista, exportada por los españoles al Nuevo Mundo, tenía en la reflexión sobre la muerte una de sus líneas directrices esenciales, como ponen de relieve la poesía, el teatro y la plástica del Siglo de Oro hispano. Su traslación a América encontró una gran receptividad por parte de mayoritaria población indígena y mestiza. Las culturas prehispánicas acostumbraban a representar a la Muerte por medio de cráneos y tibias, como las podemos ver en los altares de Tenochtitlan, Tlatelolco o Calixtlahuaca. De aquí pasaron transmutadas en calaveras adámicas al pie de las cruces cristianas y a los calvarios[17]. No supuso por lo tanto ninguna dificultad integrar el esqueleto en el discurso visual y estético de las comunidades nativas del período virreinal, tal como aparecen por ejemplo en el catafalco que los indígenas del pueblo de Coatepec levantan en 1700 en honor de Carlos II. Hay que advertir no obstante, como ya señaló Teresa Gisbert, que las representaciones artísticas fúnebres que incorporan al estrato social indígena son sin embargo escasas, predominando siempre en las imágenes luctuosas figuras de españoles o criollos, en composiciones que se limitan a reproducir la visión europea de la muerte[18].

En América los temas luctuosos son variadísimos: crucifixiones y piedades, la buena muerte, martirios y ejecuciones, entierros y enterramientos, visiones de postrimerías, el culto a los muertos, retratos mortuorios y de difuntos, velatorios, pudrideros, resurrecciones, etcétera. Todos estos temas y muchos otros tienen su reflejo en el arte hispanoamericano. Sirvan de ejemplo el *Retrato fúnebre de Don José de Escandón, Conde de Sierra Gorda*, pintado por Andrés de Islas (ca. 1770, Museo Regional de Querétaro) (Fig. 4), el *Pudridero* anónimo (siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Profesa, México D.F.), o el *Entierro de indios* pintado por el círculo de José Rodríguez Juárez (1720, Museo de América, Madrid).

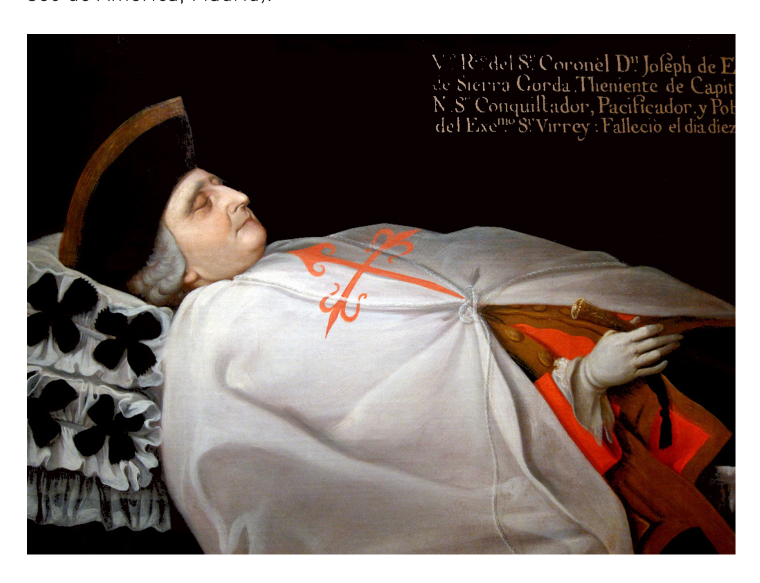


Fig. 4. Andrés de Islas, *Retrato fúnebre de Don José de Escandón, Conde de Sierra Gorda*, hacia 1770, Museo Regional de Querétaro, México.

El tema más elocuente, aleccionador e insistente es el mismísimo retrato de la Muerte, a través del esqueleto, que ya he tenido ocasión de investigar en dos estudios anteriores[19]. Una Muerte que exhibe triunfante sus funestas armas –arco, flechas y guadaña-, pero que también muere, como muestra el impactante óleo sobre tela anónimo, *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra. Le Souvenir de la Mort* (siglo XVIII, Museo del Pueblo de Guanajuato). En esta pintura el esqueleto yace en el sepulcro rodeado de distintos objetos alusivos a honores y glorias: corona, báculo y cruz, pluma y tintero, globo terráqueo, etcétera. Tres animales sobrevuelan la figura ósea: un cuervo negro, un búho sobre un reloj de arena alado y una amenazante serpiente que sostiene una tea que se apaga. Sobre esta siniestra composición se hallan ubicadas en las gradas de una pirámide escalonada hasta once cráneos cubiertos con tiaras, capelos, coronas imperiales y coronas reales.

Catafalcos vacíos y crónicas luctuosas

A finales de la Edad Media aparecen de nuevo en Europa máquinas fúnebres que protagonizan las ceremonias funerarias de los grandes. La primera de la que tenemos noticia la hallamos en el reino de Francia en 1316 y corresponde a las honras de San Luis X en Saint Denis[20]. Las capillas ardientes francesas solo se convertirán en catafalcos arquitectónicos en 1608, en las exequias de Carlos III de Lorena, fecha muy tardía si tenemos en cuenta que ya fueron habituales en Italia y en España en la segunda mitad del siglo XVI. En Inglaterra las fechas aun son más tardías: el primer catafalco se levanta en 1625 para las exequias del rey Jacobo I.

En la Península Ibérica la primera capilla ardiente de la que tenemos noticia fue levantada en Barcelona en 1364 para las exequias del infante Don Alonso. A esta temprana estructura funeraria le sucederán otras durante el siglo XV[21]. Los primitivos baldaquinos piramidales adornados con luces incorporarán los órdenes clásicos ya con la cultura renacentista. En España, el paso de la pira medieval al túmulo moderno se produce bajo el reinado del emperador Carlos V, con los catafalcos clasicistas que Pedro Machuca diseña en Granada para Isabel de Portugal en 1539 y María de Portugal en 1549.

También en América es la figura gigantesca de Carlos V la que establece los modelos arquitectónicos de la moderna arquitectura efímera regia, los catafalcos, y los modelos literarios de la literatura festiva, los libros de exequias. El catafalco imperial mexicano, comparado con sus homólogos europeos, como los que se alzaron en las cortes de Bruselas o Valladolid en 1558, resulta sorprendente por su modernidad. Las exequias imperiales en Bruselas alcanzaron una gran proyección artística debido a la edición de una crónica de las ceremonias, ilustrada con grabados, que circuló por toda Europa. La crónica fue impresa y distribuida por Plantin, en forma de libro y de rollo, con algunos ejemplares iluminados. Se editó en varios idiomas: francés, español, flamenco, italiano y alemán. En total fueron 34 grabados, realizados por los hermanos Juan y Lucas Duetcum, y cinco páginas de texto[22]. Las estampas muestran el túmulo, un navío que desfiló en la ceremonia, los participantes en el acto, y las insignias imperiales. El impacto de esta publicación en las demás cortes europeas fue esencial para el desarrollo de posteriores

exequias monárquicas. Y sin embargo, el túmulo es heredero de la tradición medieval: un baldaquino de planta rectangular y una pirámide de luces sobre él, rematada por cuatro coronas superpuestas. Los pilares del baldaquino introducen un austero orden arquitectónico clásico.

Por su parte, las exequias de Valladolid, celebradas en la iglesia del convento de San Benito son conocidas por la crónica de Juan Calvete de Estrella, *El túmulo Imperial adornado de Historias y Letreros y Epitaphios en prosa y verso latino* (Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1559), ilustrada con el grabado del túmulo. El programa iconográfico fue diseñado por el propio Calvete de la Estrella, mientras que el catafalco fue trazado y construido por Francisco de Salamanca. Se trató de un túmulo exagonal de tres cuerpos de altura de tamaño decreciente. Su iconografía narraba precisamente el triunfo de la Muerte –vemos repetidamente el esqueleto a través de los arcos de los distintos cuerpos del catafalco-, pero también destacaba las virtudes del emperador, y la inmortalidad y la fama que alcanzó. Las insignias imperiales coronaban la arquitectura.

El túmulo mexicano de Carlos V lo conocemos gracias a la crónica escrita por el humanista Cervantes de Salazar con objeto de describir las exequias imperiales, que es además la primera relación festiva publicada en el Nuevo Mundo: *Tvmvlo imperial de la gran ciudad de Mexico* (Antonio de Espinosa, México, 1560)[23]. Los libros de exequias habían surgido tempranamente en el ámbito de la cultura humanista, a partir de la aparición de la imprenta en 1450, fecha en la que Johannes Gutenberg creó el arte tipográfico. Los primeros modelos son italianos, y apenas variarán a lo largo de los siglos. Una relación de exequias renacentista, barroca o ilustrada se compone casi siempre de un relato de la llegada de la noticia luctuosa a la ciudad en cuestión, una enumeración de los preparativos necesarios, la relación del festejo, la descripción del túmulo, de los jeroglíficos y de los adornos del templo, el sermón fúnebre, y las poesías, epitafios y panegíricos que se hicieron a propósito, y en algunas afortunadas ocasiones, de estampas mostrando el diseño de la pira, de los emblemas y de otras decoraciones. Son a la vez manifestaciones de lealtad, memoria de lo sucedido e instrumentos de propaganda. El primer libro de exequias se publica en España muy poco antes de la crónica mexicana de Cervantes de Salazar, y relata las honras fúnebres sevillanas de María de Portugal en 1545[24]. Las relaciones de exequias impresas serán escasas durante el siglo XVI tanto en los virreinatos americanos como en la propia metrópoli, incluso en la Corte. Solo son costumbre habitual en Zaragoza. Otra cosa es el siglo XVII, momento en que este género literario aflora con fuerza en todos los dominios del imperio español. Durante el siglo XVIII las relaciones festivas seguirán imprimiéndose en cada ocasión, perviviendo como crónica propagandística hasta las primeras décadas del siglo XIX, coincidiendo su declive con el estallido del proceso independentista de las colonias americanas.

La noticia de la muerte de Carlos V llegó a México en junio de 1559. De allí paso extraoficialmente a Perú, donde fue conocida un mes después. En México las exequias fueron promovidas por el virrey Luis de Velasco[25]. Además

de la descripción del catafalco, la relación de Cervantes incluía una estampa reproduciendo su imagen, que durante mucho tiempo conocimos mutilada contemplando solo el primer cuerpo, en planta y en alzado. Toussaint, a partir de la descripción de Cervantes de Salazar, realizó una reconstrucción gráfica del segundo cuerpo, que fue reproducida insistentemente por todos los investigadores en sus publicaciones hasta convertirse en la imagen oficial y pretendidamente exacta del túmulo. María Adelaida Allo Manero aportó hace algunos años la estampa original del túmulo imperial mexicano[26] (Fig. 5).

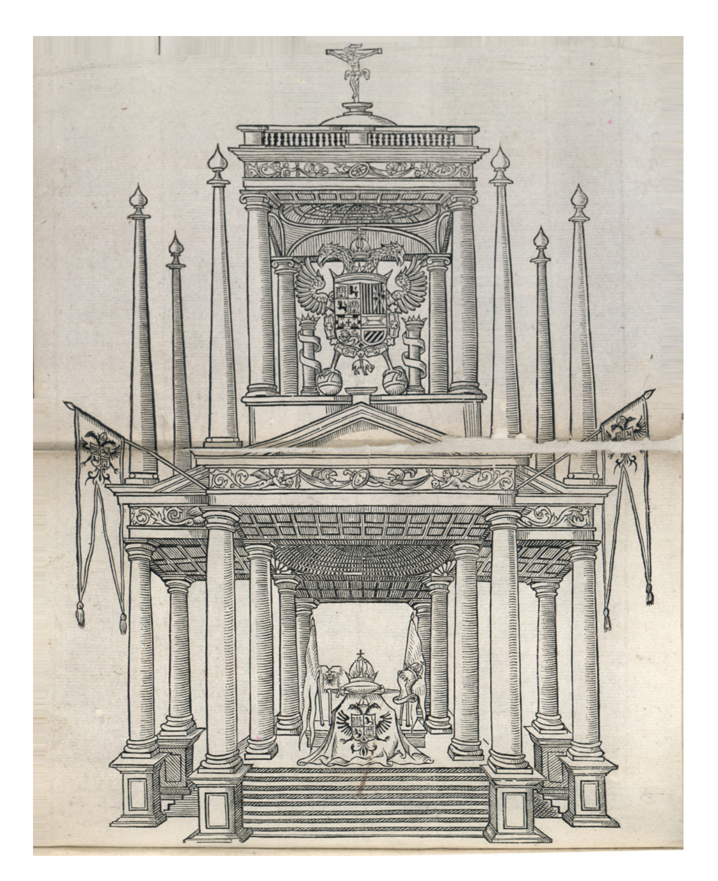


Fig. 5. Catafalco de Carlos V en el convento de San Francisco, México, 1559.

Puesto que en 1559 todavía no se había iniciado en la ciudad de México la construcción de la catedral renacentista, y dado que la pequeña iglesia gótica que se usaba para tal fin no podía contener el gran túmulo imperial, el lugar escogido para las exequias de Carlos V fue la capilla de San José de los Naturales en el atrio del convento de San Francisco, amplio espacio usado por la Inquisición para celebrar autos de fe. El constructor de la pira fúnebre fue el arquitecto vizcaíno Claudio de Arciniega (1527-1593), maestro mayor de las obras de México y arquitecto tracista de la catedral de la capital de La Nueva España[27]. Los trabajos se prolongaron a lo largo de tres meses. No podemos determinar si –como parece- este fue el primer catafalco que realizó Arciniega, pero si conocemos bastante bien su trayectoria artística previa: estuvo

activo anteriormente en España como escultor y entallador en el Alcázar Real de Madrid y en el Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, y fue autor de diversos retablos, hoy desaparecidos, en pueblos de las provincias de Madrid y Guadalajara. En 1553 lo encontramos en Sevilla, en 1554 en Puebla -donde al año siguiente informó sobre la catedral de esta ciudad y donde lo conoció el virrey Velasco- y en 1559 en la ciudad de México. Todo indica que la construcción del túmulo imperial fue la gran oportunidad profesional que se le abrió en la capital de La Nueva España, oportunidad que supo aprovechar, y es muy posible que el éxito que alcanzó el túmulo imperial contribuyera a que Arciniega fuera nombrado arquitecto de la catedral, cuya traza realizó en 1567.

El discurso simbólico del túmulo de Arciniega fue desarrollado por una serie de jeroglíficos diseñados por el propio Cervantes de Salazar -no reproducidos en la crónica pero sí descritos-, quien, conviene recordar, fue discípulo de Luis Vives y catedrático de retórica de la Universidad de México. La importancia de los jeroglíficos del túmulo imperial obedece a dos razones: son los primeros emblemas pintados de los que tenemos constancia en México, y su fuente de inspiración -como ya advirtió Santiago Sebastián- se halla en el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, el libro que codifica definitivamente la literatura emblemática, cuya edición princeps se había publicado veintinueve años antes, y su primera edición en castellano tan solo once. La importancia de la serie de jeroglíficos mexicanos que nos ocupa la revelan algunas fechas comparativas: en 1559 aun faltaban veintidós años para que Juan de Borja publicara en Praga sus *Empresas Morales*, la primera emblemática en lengua castellana, y faltaban todavía treinta años para que Juan de Horozco publicase sus *Emblemas Morales*, el primer libro de emblemas editado en España. Bastantes años antes por lo tanto de que se publique en la metrópoli el primer libro de emblemas estrictamente hispano, en la ciudad de México descubrimos jeroglíficos renacentistas que ponen de relieve la presencia del libro de Alciato entre los intelectuales novohispanos en fechas muy tempranas.

Los encargados de convertir en imágenes pintadas al temple las construcciones simbólicas imaginadas por Cervantes de Salazar fueron los pintores indígenas de la escuela de fray Pedro de Gante, obrador ubicado precisamente en la capilla conventual en la que se celebraron las exequias. No podemos determinar su calidad formal, puesto que no se han conservado. Francisco de la Maza apunta que fueron todas las pinturas originales, no copiadas de grabados como sería posteriormente habitual en la pintura colonial, y que en ellas se ensayó por primera vez en México el género retratístico[28]. Combinaban diversas temáticas y lenguajes: a los elementos estrictamente emblemáticos –como las abejas, el navío, las grullas o el ave Fénix- se añadieron alegorías, representaciones mitológicas y pinturas históricas. Estas últimas combinaron escenas de la historia clásica con episodios contemporáneos relativos a la Conquista de México.

Por lo que respecta a Lima sabemos que también en esta ciudad se celebraron exequias por la muerte del emperador en 1559, gracias a expedientes

enviados al Consejo de Indias. Sin embargo, la pira no fue reproducida en estampa, pues la imprenta no inicia su andadura en el Virreinato del Perú hasta 1584, año en que el impresor Antonio Ricardo se instala en Lima[29]. Las honras fúnebres del emperador se celebraron los días 12 y 13 de noviembre de 1559, una vez conocida en julio y vía México como he dicho antes la noticia de la muerte de Carlos V[30]. Fueron promovidas por el virrey Don Andrés Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Cañete. Tuvieron lugar en el interior de la segunda catedral de Lima. Allí acudió la comitiva fúnebre, desde el convento de la Merced, formada por las órdenes religiosas, tribunales, cabildos, audiencia, mercaderes, oficiales, vecinos y soldados. La iglesia se decoró con paños negros, así como también otros edificios notables de la ciudad. Frente a la capilla mayor del templo se levantó el túmulo imperial. Además de la carencia de un dibujo o grabado del catafalco hemos de lamentar la parquedad informativa de la descripción manuscrita. Aun así sabemos que fue de planta de cruz griega, que tuvo dos cuerpos y que alcanzó casi los veinte metros de altura. Se trataba por lo tanto de una espectacular arquitectura efímera. Cada cuerpo mostró cuatro columnas clásicas. El primer cuerpo se dejó libre para el tránsito y para favorecer la visibilidad del altar mayor de la iglesia. En el centro del segundo cuerpo, se colocó la tumba sobre una pirámide escalonada. Ramos Sosa establece como modelos del túmulo limeño los levantados en Sevilla en 1545 y 1555, para las exequias respectivamente de la princesa María de Portugal y de la reina Juana[31]. Como en México, también en Lima se apostó por lo tanto por la modernidad arquitectónica renacentista. El programa iconográfico sin embargo, y hasta donde podemos conocerlo, se basó exclusivamente en escudos y estandartes heráldicos, representaciones de muertes, y poemas y sonetos latinos y castellanos.

Tenemos por tanto que las exequias imperiales de Carlos V introducen en América tres novedades cuyo uso reiterado durante más de dos siglos y medio establecen el andamiaje básico de las ceremonias regias: la erección de túmulos efímeros, el empleo de jeroglíficos en su decoración y la edición de relaciones festivas que guardan memoria visual y escrita de la ceremonia. Cada óbito regio de los sucesivos descendientes del emperador, y a partir de 1700 de los reyes borbónicos, como también en los fallecimientos de reinas y príncipes, contó en las principales ciudades virreinales americanas con maquinas funerarias y jeroglíficos pintados que conocemos gracias a las estampas y descripciones contenidas en las crónicas luctuosas. Naturalmente, los túmulos albergaron siempre –igual que sucedía por otra parte en las ciudades y villas de la metrópoli, incluida la propia Corte- féretros vacíos sobre los que descansaban en una almohada las insignias del poder: la corona, el cetro y la espada. El cuerpo muerto del monarca era contemplado por sus súbditos americanos pintado en los jeroglíficos que colgaban de la pira y de las naves del templo.

Reyes muertos pintados

Los jeroglíficos fueron el recurso decorativo parlante por excelencia en los dos virreinatos americanos durante el Siglo de Oro, y nos han llegado cientos de descripciones de composiciones, apareciendo en numerosas de ellas el cadáver del rey. Sin embargo, mientras en la Nueva España muchas series se

reprodujeron en estampas dejándonos testimonio visual, en el virreinato del Perú ninguna serie de jeroglíficos, de las muchas que se pintaron y que conocemos porque aparecen descritas en las relaciones festivas, fue grabada[32].

Ya he explicado antes que el jeroglífico festivo renacentista se introduce en México con ocasión de la erección del túmulo del emperador Carlos V, siendo asimilado por las élites urbanas virreinales rápida y progresivamente gracias a la circulación de libros y estampas que los popularizan. Y aunque los grabados que los representan son más bien toscos, los jeroglíficos americanos grabados son lo suficientemente elocuentes, y nos permiten apreciar claramente como en ellos se dan cita y se fusionan las fuentes propias de la emblemática europea -la mitología, la historia clásica, la tradición simbólica medieval, la alegoría, la cultura popular, etcétera- y los elementos autóctonos -la historia prehispánica, la botánica y la flora americana y la realidad social virreinal a través de sus peculiaridades, como el mestizaje racial o la labor evangelizadora. Si bien inicialmente sus mentores fueron poetas, artistas, frailes y escritores procedentes de la península -como el propio Cervantes de Salazar-, conocedores de la emblemática italiana, francesa y española, la creación de universidades y colegios mayores mexicanos posibilitaron la aparición de una élite intelectual autóctona, en la que destacaron especialmente los jesuitas, como también sucedía en Europa.

En el lenguaje simbólico empleado en los jeroglíficos festivos del renacimiento y el barroco domina la metáfora, y así, lo habitual a la hora de mostrar la muerte del rey es recurrir a imágenes como el navío que llega a puerto, el Sol eclipsado, la flor cortada, el árbol talado u otras similares. Sin embargo, hay unos cuantos jeroglíficos de entre los que decoraban los catafalcos regios novohispanos que en vez de metaforizar la muerte del rey muestran directamente su cadáver sobre la losa o dentro del féretro. A veces son imágenes pretendidamente realistas, que a manera de crónica muestran al difunto –o difunta si se trata de la reina- falleciendo en su lecho, o ya cadáver sobre la tumba, rodeado de familiares o cortesanos. Sin embargo, en ocasiones incorporan elementos asimismo fantásticos, como esqueletos.

En el siglo XVII novohispano hay dos series de jeroglíficos de exequias que los historiadores del arte llevamos veinticinco años estudiando y en los que siempre encontramos nuevos puntos de interés, dada su gran relevancia iconográfica. Me refiero a los jeroglíficos correspondientes a las exequias de los dos últimos Austrias, Felipe IV y Carlos II, en la catedral de México[33]. También en esta ocasión aludiré a ellos pues incluyen algunas de las representaciones del cadáver regio más fascinantes de las que nos han llegado del arte efímero hispanoamericano.

La primera serie corresponde como he dicho a las exequias catedralicias en la ciudad de México por Felipe IV, fallecido en 1665. La interesantísima crónica fue escrita por el intelectual Isidro de Sariñana, y se ilustró con la lámina del túmulo y con los dieciséis jeroglíficos que decoraron su zócalo[34]. El catafalco, construido por Pedro Ramírez en estilo tardomanierista, fue espectacular. Constó de tres cuerpos y se decoró con numerosas esculturas efímeras. En

los intercolumnios del primer cuerpo y rodeando la tumba aparecían cuatro reyes históricos -Constantino Magno, León Magno, Carlomagno y Alejandro Magno-, cuatro héroes clásicos -Jasón, Teseo, Prometeo y Jano-, y cuatro alegorías de las distintas denominaciones que ha tenido España en su historia -Cetubalia, Iberia, Hesperia y España. En el segundo cuerpo una estatua representando al rey fallecido aparecía rodeada de cuatro representaciones del rey bíblico Salomón. Finalmente, una gran estatua de la Fe remataba el tercer cuerpo. Como podemos ver el programa simbólico permitía comparar a Felipe IV con la realeza mítica, bíblica e histórica. Por su parte, las alegorías hispánicas recordaban a los súbditos americanos su pertenencia a un imperio común, independientemente del nombre que tuviera éste.

El mayor atractivo iconográfico de este túmulo, de los muchos que tuvo, fueron las cuatro estatuas ubicadas en el segundo cuerpo que representaban al rey Salomón y que rodeaban al mencionado retrato del rey difunto. Veamos cual era la iconografía de estas esculturas. Felipe IV aparecía señalando con una mano la bóveda de la catedral, y sosteniendo con la otra el lema *Hoc erit monumentum nominis dei.* Las cuatro personificaciones de Salomón, a juzgar por el grabado que ilustra la crónica de Sariñana, eran idénticas, cambiando exclusivamente los objetos portados en la mano: una figura sostenía los emblemas de la justicia, la espada y el olivo; otra sendas piedras de plata y oro; otra mostraba en sus manos la maqueta de un templo y un compás; finalmente, la última sostenía el cetro y una calavera coronada. Como todo discurso simbólico, el paralelismo que se establece entre Felipe IV y Salomón tiene un argumento: Salomón fue el constructor del famosísimo templo de Jerusalén y bajo el reinado de Felipe IV se concluyen las centenarias obras de la catedral de México, precisamente el edificio que cobija el túmulo funerario. Si bien es cierto que el templo mayor de México se había iniciado en 1573, es bajo el reinado de Felipe IV cuando se desarrollan los trabajos fundamentales que otorgaron al templo su configuración actual. Además, la bóveda fue inaugurada precisamente en las exequias de Felipe IV pues, para poder levantar el túmulo, fue necesario quitar las cimbras que hasta ese momento sostenían la cubierta. Por todo ello las dos últimas personificaciones de Salomón son las dos que me parecen más interesantes, ya que aluden de manera expresa al oficio de arquitecto que desempeñó el monarca bíblico: Salomón con la maqueta de una iglesia representa al rey judío como constructor del templo de Jerusalén, inspirado en sus dimensiones y medidas por el mismísimo Yahveh; y Salomón sosteniendo el cetro y la calavera coronada alude a Felipe IV como constructor del panteón real y dinástico del Escorial. La presencia de Salomón en la pira filipina, además de aludir a la retirada de los andamios y la consiguiente inauguración de la bóveda catedralicia, permitía deducir dos conclusiones, a cual más satisfactoria y claramente complementarias: la identificación entre Felipe IV y el monarca bíblico, conocido por su proverbial sabiduría y prudencia debió de contentar ampliamente a los representantes del poder real; la identificación entre el mítico templo de Jerusalén y la catedral de México, halagó sin duda todos los vecinos de la ciudad. Sin embargo la idea no es original. Desde el siglo XVI existe una corriente intelectual que pretende reconstruir simbólicamente el desaparecido templo bíblico[35], y

que tuvo una interesante proyección en La Nueva España[36]. El salomonismo político es una constante además en las representaciones simbólicas de la Monarquía Hispánica[37].

La referencia al panteón del Monasterio de Escorial no es gratuita, porque el edificio que la alberga, signo de identidad de la rama hispana de la Casa de Austria, fue también en su momento planteado como una recreación simbólica del templo bíblico[38]. Quizá por esto el doble vínculo entre Salomón y el Rey Planeta, y el de éste con el panteón del Escorial, será desarrollado asimismo en uno de los jeroglíficos del zócalo catedralicio, que muestra al monarca visitando precisamente esta capilla funeraria que cobija los restos de sus antepasados dinásticos, recreando de esta manera una escena privada de meditación ante la inevitable Muerte, que alcanza incluso a los reyes: "Aquí estudiô Philippo sus aciertos; Siendo renglones vivos, Reyes muertos" (Fig. 6).

Similar a este jeroglífico, aunque cambiando de protagonista, es otro que muestra a Octavio Augusto visitando la tumba de Alejandro Magno tras conquistar Egipto. De nuevo un gran príncipe reflexiona sobre la Muerte al hallarse ante los restos de un monarca que le precedió en la conquista del reino que acaba de obtener. Dice la letra:

Que nunca muere aquél, que en los archivos
De la memoria escribe sus aciertos;
Porque si el ocio es muerte de los vivos,
También la fama es vida de los muertos.

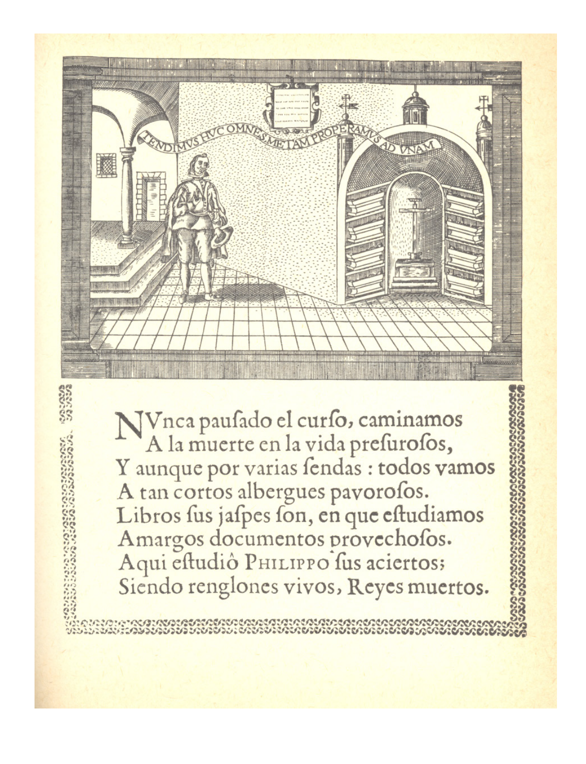


Fig. 6. Felipe IV en la cripta de El Escorial. Jeroglífico novohispano, 1666.

En un tercer jeroglífico podemos ver a la Muerte como empuja al rey difunto hacia el mar de la eternidad, mientras el joven Carlos II, heredero de la corona aunque solo tenga cuatro años de edad, se apresta a abandonar la cuna para ocupar el trono vacío. Finalmente, un cuarto jeroglífico muestra a Felipe IV mediante una triple representación: sobre la tumba, mutado en esqueleto –*Nihil*-, vivo, sentado en el trono –*Magnus*-, y ya en el cielo, metaforizado en una corona –*Maior*.

La segunda serie de jeroglíficos novohispanos del seiscientos corresponde como he dicho a las exequias catedralicias de Carlos II, fallecido en 1700. La cédula de la reina anunciando la muerte de su esposo llegó a San Juan de Ulua en marzo de 1701. Las exequias carolinas en la capital del virreinato de La Nueva España tuvieron lugar en la catedral los días 26 y 27 del mes siguiente. Contaron con una pira realmente modesta, pero interesantísima desde el punto de vista iconográfico por la subordinación de los elementos a un tema único, siguiendo los planteamientos teóricos expuestos por el jesuita Ménestrier. Dicho tema, ideado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, oidores ambos de la Real Audiencia, fue el eclipse solar, y aunque este es un tema habitual en la iconografía monárquica y muy frecuente como motivo en jeroglíficos y catafalcos regios, pocas veces la teoría ideológica que sustenta el concepto del Príncipe Solar ha sido transmutada en imágenes con tanto acierto[39]. Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con "el Sol eclipsado", empezando por el mismo título de la relación fúnebre[40]. Constó de una pirámide de gradas, sirviendo éstas de soporte a los centenares de luces que iluminaron el túmulo. Este carácter casi exclusivamente lumínico de la arquitectura -era en realidad una gigantesca antorcha- se corresponde con la clave del programa, pues nada mejor que la abundancia de luz para representar al Sol. Del zócalo cuadrangular, adornado con pinturas emblemáticas, arrancaban por lo tanto seis cuerpos superpuestos de tamaño decreciente -dos octogonales, uno hexagonal, uno cuadrado y dos circulares-, cubiertos de luces, florones y tarjas con poemas. Sobre el último cuerpo aparecían los únicos elementos escultóricos: las alegorías de las cuatro partes del mundo, con el rostro descompuesto y llorando, portando sobre sus hombros un cojín en el que descansaban las insignias reales: la corona, el cetro y el estoque. Faltaba pues, en esta singular pira, la habitual urna funeraria.

Lo más interesante del catafalco mexicano de Carlos II son por supuesto los veinte jeroglíficos del zócalo, grabados por Antonio de Castro para la crónica de exequias. El astro aparece en todos ellos, y también en casi todos se representa al joven monarca. Unos se refieren a las virtudes políticas y religiosas del monarca fallecido, otros a sus devociones, y otros, marcadamente imperialistas, al virreinato de México. Los que a mí me interesan en este momento son los que aluden directamente a la muerte del rey. Por medio del eclipse solar contrapuesto a la efigie del último rey de la Casa de Austria asistimos al momento esencial del sistema monárquico, la sucesión. En la teoría política del estado moderno el fallecimiento del Príncipe no conlleva ninguna

ruptura pues la sucesión es automática. La realeza, entendida como dinastía, garantiza la estabilidad política. Por eso en los programas iconográficos de los catafalcos reales del siglo XVII se cantan tanto las virtudes del heredero al trono, como las del rey fallecido, como las de los antepasados regios, pues todos son los eslabones de una misma cadena.

Cuatro de los jeroglíficos carolinos referidos a la muerte del rey revelan sin embargo un amargo pesimismo, y tanto los lóbregos versos de los epigramas como las sombrías y tétricas pinturas delatan una inseguridad y un temor, ausente en otros óbitos reales. La muerte de Carlos II supone el fin de una dinastía que ha gobernado España durante casi doscientos años, y si bien el monarca tiene asegurada la gloria, el desamparo en el que deja a sus súbditos es patético. El mentor o mentores del programa son conscientes del final de una etapa de la monarquía hispánica. En dos de ellos aparece el cadáver real sobre la fría losa, mientras que una puerta abierta al exterior nos muestra como las sombras eclipsan la luz del astro diurno. En el primero se contrapone al cadáver real la figura del monarca reinando en la gloria. Acompaña al cuerpo yaciente el lema *Hic iacet*. Al alma, *Hic regnat*. Al exterior, la zona eclipsada del sol se acompaña del mote, *Hic latet*, mientras que en la zona iluminada podemos leer, *Hic lvcet*. El segundo es muy similar al primero: el cadáver del rey y el eclipse solar, ahora sin visión celestial. La composición del tercer jeroglífico aun es más tétrica (Fig. 7). Acompañan al rey muerto sombríos personajes enlutados, sobre cuyas cabezas leemos *Omnes defecimvs illo*. Al exterior el Sol esta completamente eclipsado. Junto al astro podemos leer *Omnia vivificat: dùm cadít ipsa runt*. La letra:

Al llorar de tus rayos la luz bella,
O claro Sol, ò CARLOS Ecclypsado;
Del Reyno el fatal fin lloro con ella:
Porque ya sin tu luz, quedô acabado.
Sinti, que ardor, que llama, que centella
Fomenta nuestra vida? ò que cruel hado
Es, el que en los reflexos, que te quita,
La vida al Reyno, y esplendor marchita!

Ese "fatal fin del reino", ese "quedo acabado" y ese "quita la vida al Reino", van más allá de la ampulosa retórica barroca y revelan a mí entender un estado emocional particular, derivado del fin de la dinastía[41].Más sobrecogedora aun es la imagen del monarca en el último jeroglífico, verdadera escena del *Ars moriendi*: recostado en el lecho recibe los últimos auxilios religiosos por parte de frailes dominicos, mientras que la Muerte, transmutada una vez más en esqueleto arquero y oculto tras la cama, se dispone a atravesar al moribundo con su dardo. En el exterior un grupo de personas contempla el


OMNES DEFECIMVS ILLO

VI.

AL llorar de tus rayos la luz bella,
O claro Sol, ò CARLOS Ecclypſado;
Del Reyno el fatal fin lloro con ella:
Porque ya ſin tu luz, quedô acabado.
Sinti, que ardor, que llama, que centella
Fomenta nueſtra vida? ò que cruel hado
Es, el que en los reflexos, que te quita,
La vida al Reyno, y eſplendor marchita!

Fig. 7. Carlos II muerto y el eclipse solar. Jeroglífico novohispano, 1701.

eclipse total, las sombras que se han adueñado del mundo. No solo muere el monarca, sino que una época acaba con él. Ya no es el eclipse solar en realidad, sino el ocaso del astro lo que se representa: *Demit nil mihi: sed orbi* ("no me quita nada a mí: sino al mundo"), reza el lema del jeroglífico.

Tras estos dos conjuntos de jeroglíficos filipinos y carolinos, vendrán otras pinturas emblemáticas novohispanas que fueron igualmente reproducidas en estampas y donde también se pintaron cadáveres regios. Así, un jeroglífico para las exequias de María Amalia de Sajonia en la catedral de México, en 1761, *Sepe eadem mandata dedi respiciens oculis pignora chara meis*, muestra a Carlos III y sus cinco hijos en pie y arrodillados ante el cadáver coronado de su madre, tumbado en una cama con dosel[42]. Para las exequias de Isabel de Borbón en Guatemala en 1767, se levantó un gran catafalco arquitectónico octogonal y de orden corintio, decorado con numerosas luces y cuarenta pinturas jeroglíficas, reproducidas en estampas en la correspondiente relación fúnebre, escrita por el fraile Fernández de Córdova[43]. Tres jeroglíficos nos muestran el cuerpo muerto de la reina en su lecho: *Coronis non hisex revixix,* Isabel de Borbón muerta en su lecho rodeada de caballeros y damas que pretenden revivirla aproximándole coronas trenzadas; *Superest spes nulla salutis*, el cadáver coronado de la reina en su lecho, velada por una dama llorosa, mientras su alma vuela hacia los brazos tendidos de una Muerte; y *Oculos moriteria fefellit*, el cadáver coronado de la reina en su lecho, un caballero y una dama llorando a los lados y la Fama haciendo sonar su clarín en lo alto[44].

Además de los jeroglíficos novohispanos que conocemos gracias a que en su momento fueron reproducidos en estampas, unos pocos originales pintados sobre tela y madera han sobrevivido sorprendentemente al paso de los siglos. Es el caso de las dos series que decoraron los túmulos del convento de El Carmen, construido en madera y pintado al óleo en el siglo XVIII (Museo de Bellas Artes de Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura) (Fig. 8), y la pira de Santa Prisca, pintada al temple sobre tela en una fecha indeterminada que podemos ubicar entre los siglos XVIII y XIX (Museo de Arte Virreinal, Taxco). Ambas estructuras conservadas nos permiten contemplar la presencia insistente de la Muerte, representada a través del esqueleto, en los numerosos jeroglíficos que las adornan, algo que sin duda debió de ser una constante en los centenares de túmulos levantados por toda Iberoamérica durante los siglos virreinales y posteriormente desaparecidos.

El catafalco del convento de El Carmen tuvo carácter colectivo, pues fue usado en las exequias de cada uno de los frailes del convento[45]. Es de planta cuadrada y cuatro cuerpos, dando lugar a una estructura piramidal, y sus diversos frentes están decorados con jeroglíficos. Son en total trece composiciones, orladas por decorativas cenefas doradas. Cada jeroglífico consta de un lema latino, una imagen policromada pintada sobre fondo negro –que otorga ciertamente una aire fúnebre a la pira- y de un epigrama en castellano –terceto, quintilla, octava, décima o soneto- envuelto cada uno en una orla de rocalla rematada por el escudo de la Orden carmelitana. Pues bien, en el primer cuerpo los cuatro jeroglíficos nos muestran cuatro cadáveres yacentes: un rey, un papa, un cardenal y un obispo, vestidos con toda su pompa y



Fig. 8. Túmulo del convento de El Carmen, siglo XVIII, óleo sobre madera, Museo de Bellas Artes de Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

acompañados de figuras secundarias. El monarca, con peluca e indumentaria dieciochesca, exhibe una corona imperial sobre la cabeza y sostiene con una de sus manos sobre el pecho el cetro real.

Finalmente, un precioso dibujo policromado conservado en el Archivo Histórico Nacional nos muestra la última pira de Carlos II de que hemos tenido constancia hasta la fecha en América, alzada por el Tribunal de la Inquisición en Cartagena de Indias. Se trata de una estructura piramidal decorada con jeroglíficos y luces, que sostiene un baldaquino rematado por una muerte coronada y cubierta de capa que lleva en las manos un cetro y un reloj de arena. Bajo el templete descubrimos la tumba, las insignias reales, el estandarte del Santo Oficio y un jeroglífico apaisado en el que una muerte armada de guadaña contempla el cadáver regio[46].

Resurrección de los muertos

Pero el cuerpo muerto del rey no solo se materializa en los jeroglíficos fúnebres que adornaban los catafalcos. En una ocasión por lo menos podemos ver su propia tumba de mármol pintada en un ciclo pictórico realizado en la Corte para decorar un espacio eclesiástico virreinal de gran relevancia: la Catedral de Lima.

Son varias las pinturas del artista italo-hispano Vicente Carducho (1578-1638), figura clave del naturalismo barroco de la escuela madrileña, que llegaron a la capital del virreinato del Perú, destacando entre todas la serie de cuatro grandes lienzos representando el Juicio Final que se encuentra en la Sacristía de la catedral de Lima[47]. Su iconografía representa las cuatro fases de las Postrimerías: *La resurrección de la carne* (Fig. 9), *El juicio, Los condenados al fuego eterno* y *Los elegidos*. La pintura que a mi me interesa ahora es la primera de todas, *La resurrección de la carne*, en la que contemplamos bajo un rompimiento de gloria del que emerge una lluvia de estrellas y en un ambiente de iluminación nocturna, tres ángeles trompeteros que despiertan de su letargo a una legión de cadáveres que –representados como hombres y mujeres desnudos o cubiertos con sudarios, esqueletos o cuerpos descompuestos- se aprestan a abandonar sus tumbas o a emerger de la tierra. Algunas de las figuras, como ya se ha destacado, muestran su inspiración en el *Juicio Universal* que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina así como también en diversas composiciones de Martín de Vos[48].

Tras las grandes composiciones quinientistas de Miguel Ángel y Signorelli, la representación del juicios universales es ya un anacronismo en el siglo XVII, y apenas encontraremos ejemplos en la escuela hispanoamericana. Pero *La resurrección de la carne* de Carducho en la Sacristía de la Catedral de Lima, encargada por el cabildo metropolitano hacia 1625-30, no se limita a repetir las fórmulas iconográficas tradicionales, y presenta una curiosa novedad: a la derecha del lienzo, una tumba, la mayor de todas, permanece sin abrir, aunque una pirámide situada a su lado remite a la inmortalidad de la persona

Fig. 9. Vicente Carducho, La resurrección de la carne, óleo sobre lienzo, hacia 1630, Sacristía de la Catedral de Lima.



cuyo cuerpo permanece en la sepultura (Fig. 10). Podemos identificar a este misterioso personaje fallecido por el busto escultórico frontal que decora su frente lateral: un hombre ataviado con armadura y rasgos habsbúrgicos que podemos intuir sin dificultad que representa al monarca hispano reinante. El parecido y la datación de las pinturas apuntan a que se trata de Felipe IV que, aunque vivo cuando Carducho ejecuta las pinturas, aparece en el lienzo junto al resto de la Humanidad en la hora en que los muertos resucitarán de las tumbas. Al fin y al cabo, de la misma forma en que el rey no ha fallecido, el Juicio Final todavía no se ha producido en 1630, tan solo se anuncia para un futuro indeterminado. No obstante, la sepultura cerrada de Felipe IV, su acostumbrado rostro inalterado, su disposición lateral en el lienzo, y su mirada frontal y no elevada a diferencia del resto de los humanos que pueblan el cementerio, le confieren un privilegiado papel de espectador en la escatológica composición. De esta manera, el Rey Planeta se materializa a través de esta pintura, no solo en la catedral de la capital del virreinato del Perú, sino en la hora final de la Humanidad, ocupando un lugar preferente en la resurrección de la carne y posterior Juicio Divino. Aunque este ciclo pictórico fue pintado destinado a Lima, no hay elementos ni referencias americanas en el lienzo, ni raciales ni paisajistas. Pero la sorprendente presencia del rey distante en el lóbrego valle de Josafat profetizado por Joel (Jl, 4,2), sí implica de alguna forma que el pintor es consciente del destino de su obra y de la permanente materialización de los monarcas en América a través del arte. Y de esta manera el cuerpo del rey Felipe el Grande, aunque sepultado, sigue desempeñando un papel clave en el gobierno del imperio americano presidiendo la hora decisiva de sus súbditos de ultramar.



Fig. 9bis. Vicente Carducho, La resurrección de la carne, óleo sobre lienzo, hacia 1630, Detalle.

Sacristía de la Catedral de Lima.

Notas

1. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, in: Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (dir.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 207-209. SCHLEIER, Erich, *Disegni di Giovanni Lanfranco*, Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1983.

2. ARCE, Javier, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid: Alianza, 1988.

3. KUBLER, George, *La obra del Escorial*, Madrid: Alianza, 1983, p. 34.

4. KAMEN, Henry, *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*, Espasa Calpe, 2009, p. 87-95.

5. MATILLA, José Manuel, «El grabado y la Casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales», in: Javier PORTÚS (dir.), *El linaje del Emperador*, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 94-96.

6. G. KUBLER, *op. cit.*, p. 155.

7. CHECA, Fernando, «Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco», in: VV.AA., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria, Visor, 1999, p. 57. RODRÍGUEZ, Inmaculada, «El retrato mortuorio: imágenes regias en el tránsito a la gloria», *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte: Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012.

8. Véase al respecto SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *La muerte en la pintura española*, Madrid: Editora Nacional, 1954; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002; y VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid: Encuentro, 2011.

9. BIEDERMANN, Gottfried, «Retrato póstumo del Emperador Maximiliano I», in: Fernando CHECA (dir.), *Reyes y mecenas*, Toledo, 1992, p. 459-460.

10. I. RODRÍGUEZ, op. cit. MARÍAS, Fernando, «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», in: VV.AA., *La mujer en el arte español*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, p. 107.

11. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional y Julio Ollero editor, 1993, p. 307.

12. SERRERA, Juan Miguel, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», in: Juan Miguel SERRERA (dir.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid: Museo del Prado, 1990, p. 52.

13. I. RODRÍGUEZ, *op. cit.*

14. GARCÍA SANZ, Ana y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia, «Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", in: VV.AA., *La mujer en el arte español*, p. 139-140.

15. LOZOYA, Marqués de, «El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 53, 1949 , p. 201-204.

16. Su origen es la edición previa de 1673 realizada por Daniel de la Vigne e ilustrada por el grabador Romeyn de Hooghe. Véase MONTERROSO MONTERO, Juan M., «El espejo de la muerte y el arte del buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700», *Liño*, 15, 2009, p. 57-71.

17. OBREGÓN, Gonzalo, «Representación de la muerte en el arte colonial», *Artes de México*, 145, XVIII, 37.

18. GISBERT, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Bolivia: Plural, 1999, p. 211-212.

19. MÍNGUEZ, Víctor, «Sombras e imágenes de la muerte. Arte y emblemática fúnebre en la América virreinal», in: Beatriz ROBLEDO y Gonzalo J. TRANCHO (coords.), *Jornadas sobre antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 189-218. MÍNGUEZ, Víctor, «La muerte arquera cruza el Atlántico», *Semata*, 24, 2011, p. 75-96.

20. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC, 2002, p. 27 y 28.

21. ALLO MANERO, Adita, «Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española», *Lecturas de Historia del Arte*, I, 1989, p. 89-104.

22. ALLO MANERO Adita, «Exequias del Emperador Carlos V en la Monarquía Hispana», in: María José REDONDO CANTERA y Miguel Angel ZALAMA (eds.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad, 2000, p. 262.

23. Francisco Cervantes de Salazar había publicado anteriormente sus *Comentaria in Ludovici Vives Exercitationes Linguae Latinae*, México, 1554. Sobre los primeros impresos mexicanos relacionados con temas artísticos véase TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de Arte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

24. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, op. cit., p. 23, citando a V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 133.

25. Precisamente en la portada de la crónica de las exequias aparece un águila que lleva en el pecho el blasón del virrey.

26. A. ALLÓ, «Exequias del emperador Carlos V…», p. 280.

27. La bibliografía sobre el túmulo imperial de México es numerosa, aunque en gran medida ha sido producida por un mismo autor, Santiago SEBASTIÁN. Véanse sus diversas aproximaciones a este catafalco en los siguientes trabajos: *El programa simbólico del túmulo de Carlos V en Méjico*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977; *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Espasa Calpe, 1985, p. 238-241; *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia: Azabache, 1992, p. 139-142. Además de las aportaciones de Santiago Sebastián, son interesantes también los dos estudios de Francisco DE LA MAZA: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p. 29-40, y *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, p. 23-30. Son también importantes las aportaciones de José Miguel MORALES

FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, España: Junta de Andalucia, 1991, pp. 191-198, y Victoria SOTO CABA, *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid: UNED, 1991, p. 94-101. Finalmente también yo me he ocupado del túmulo imperial en *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón: Universitat Jaume I, 1995, y en «Túmulo de Carlos V en la ciudad de México», ficha 49 del catálogo *Los siglos de Oro en los Virreinatos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

28. F. DE LA MAZA, *Las piras funerarias*..., p. 24.

29. La evolución de las piras peruanas ha sido estudiada por Rafael RAMOS SOSA, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*, España: Junta de Andalucia, 1992, y Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras*, 95 y 96, 1998, p. 33-66. El primero, como indica el título, solo abarca los siglos XVI y XVII. El segundo analiza solo los túmulos reproducidos en estampas, pertenecientes por lo tanto a los siglos XVII, XVIII y principios del XIX.

30. Las conocemos gracias a una relación manuscrita en 6 folios, custodiada en el Archivo General de Indias, publicada por José TORRE REVELLO, «La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes, año 1559», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, XIV, 1932, p. 60-78. Citado por R. RAMOS SOSA, op. cit., p. 188.

31. R. RAMOS SOSA, *op. cit.*, p. 135.

32. R. RAMOS SOSA, op. cit. Sobre la estampa peruana véase Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

33. Me acerqué por primera vez a estas dos series de jeroglíficos fúnebres al preparar una conferencia que impartí en 1988 en la sede sevillana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y que fue publicada posteriormente: MÍNGUEZ, Víctor, «La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos austrias en Méjico», *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, 1990, 5-32.

34. SARIÑANA, Isidro, *Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Fvnebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigio En las Exeqvias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande (...)*. En México, por la Viuda de Bernardo Calderón, 1666.

35. RAMÍREZ, Juan Antonio (coord.), *Dios arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el templo de Salomón,* Madrid: Siruela, 1991.

36. FERNÁNDEZ, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

37. Véase al respecto MÍNGUEZ, Víctor, «El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Paralelismos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria», in: Víctor MÍNGUEZ (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2007, p. 19-55.

38. SEBASTIÁN, *Santiago, Arte y Humanismo*, Madrid: Cátedra, 1978, p. 106-127; TAYLOR, René, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid: Siruela, 1992.

39. En mi artículo ya citado anteriormente «La muerte del Príncipe… », di a conocer la estampa que reproduce el catafalco, y que Francisco de la Maza no pudo localizar, por lo que en su estudio sobre las piras mexicanas afirmó que el catafalco nunca fue grabado. El catafalco solar de Carlos II también ha recibido la atención de José Miguel MORALES FOLGUERA, véase su trabajo, «Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la Catedral de México», Boletín de Bellas Artes, 18, 1992, p. 235-240. El texto que aquí reproduzco en un resumen del que aparece como capítulo en mi libro *Los reyes solares. Iconografía astral de la Monarquía Hispánica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2001.

40. DE MORA, Agustín, *El Sol eclypsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendiô à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (…*), México.

41. Sobre las implicaciones simbólicas de la muerte de Carlos II, véase MÍNGUEZ, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

42. RODRÍGUEZ DEL TORO, José, *Llanto de la fama. Reales exequias de la Serenissima Señora Da. Maria Amalia de Saxonia, reyna de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la Imperial Corte Mexicana, los dias 17 y 18 de Julio de 1761 (…)*, en la imprenta nueva Antuerpiana de Cristobal y Felipe de Zuñiga y Ontiveros, 1761.

43. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, M., *El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres vezes la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magnífica que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo… quien lo dedica…*, Guatemala, 1767.

44. Esta serie de jeroglíficos ha sido estudiada por Francisco José GARCÍA PÉREZ en «Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala, 1767-68», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 61-77.

45. SEBASTIÁN, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: Encuentro, 1990, pp. 246-247.

46. El dibujo del túmulo ha sido publicado en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y CHIVA, Juan, *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*, Castellón: Universitat Jaume I-Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012, p. 368.

47. STASTNY, Francisco, «Vicente Carducho y la escuela madrileña en América», en José Agustín PUENTE CANDAMO, Oswaldo HOLGUÍN CALLO, César GUTIÉRREZ MUÑOZ (eds.), *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 1295-1309.

48. F. STASTNY, *op. cit.*, p. 1296-97.

Dibujar Las Artes Aplicadas. Dibujo de ornamentación en los talleres ibéricos europeos (Portugal, España e Italia)

Sabina de Cavi[1]
Universidad de Córdoba

Uno de los grandes temas de la historia del arte y de la cultura global consiste en la definición del Iberismo o de "lo ibérico", ya sea en su contexto geográfico peninsular europeo (en la definición de las relaciones geográficas y culturales de España y Portugal), o por vía de la transatlántica e histórica proyección de la cultura "ibérica" en Centro y Sudamérica.

Entre el 1556 y 1700, entre la toma de posesión de Felipe II y la muerte de Carlos II de Habsburgo, en el periodo histórico y cultural que en el continente americano se encuentra en el centro de los así llamados "colonial studies", se obtuvo en Europa la unión nominal de varios reinos de diverso origen bajo la corona de los Habsburgo de España. Esto conllevo la composición de una gran monarquía compuesta, policentrica y de una amplia zona de influencia española europea, llamada "Europa Hispánica"[2]. De las formas de producción artística predominantes de este período (entre la mitad del siglo XVI y el final del siglo XVIII) en estos territorios europeos (hispánicos o hispanizantes) nos ocuparemos en este ensayo.

El sistema ibérico de la arquitectura y del arte en la edad moderna se desarrolló de manera profundamente diferente al arte renacentista de las capitales italianas, manteniendo hasta el tardo siglo XVIII una producción basada en el sistema de construcción de las catedrales medievales, y en el taller artesano.

El papel de los talleres, reunidos en gremios regionales, dotados de ordenanzas profesionales y comerciales che cambiaban según el reino donde funcionaban y de la ciudad en la que se localizaban, determino un fuerte regionalismo en la producción, y un sistema de autografía y atribución (y por lo tanto unas marcas estilísticas) ligado a las secuencias "dinásticas" de los talleres profesionales (normalmente organizados en sistemas familiares/afiliativos). Tal estructura profesional es análoga a la organización de los talleres artísticos italianos entre el siglo XIII y el principio del siglo XV.

La liberación del arte italiano de la producción de taller, fruto de la reivindicación de la liberalidad de la profesión artística (pintores, escultores y arquitectos), con el cambio de status social del artista y del arquitecto y la consecuen-

te creación de las academias artísticas a mediados y finales del siglo XVI, desvinculó los centros principales en los que se implantaros las academias (Florencia, Roma, Bolonia) del resto de la producción artística italiana, imprimiendo a estos mismos centros urbanos un creciente poder social y político.

Sin embargo, en todo el resto de Italia donde no existían academias oficiales (como por ejemplo Génova, Nápoles, Italia Meridional, Sicilia, Venecia y Cerdeña), así como en Flandes, en Alemania y en Iberia (donde las academias no se institucionalizaron hasta finales del siglo XVIII o – como en Portugal – en el siglo XIX), la producción permaneció estrechamente ligada a la formación de taller y a la práctica del arte y de sus materiales[3] (fig.1).



Fig. 1. Nápoles, Certosa de S. Martino, detalle (foto: Luciano Pedicini, Nápoles)

Esta ausencia de intelectualismo en la formación oficial y programática de un *cursus studiorum*, típica de la Península Ibérica, pero común también a la Italia Meridional, a las Islas y a la historia moderna de los Balcanes y del Mediterráneo veneciano (es decir, a todos aquellos territorios que han estado definidos como "periféricos" respecto a Madrid y Roma entendidas como sedes de corte central, consintió la supervivencia del mundo medieval de la manufactura, la sabiduría de los materiales artísticos, con una consiguiente producción masificada de gran parte de la producción "no aúlica", y efímera durante los siglos XVI, XVII y XVIII hasta hoy. Esta densa producción artística fue el origen de todo aquel arte renacentista y barroco realizado o para el mercado (y para la exportación) o para un consumo local y, por lo tanto, legada a dinámicas de patronazgo "menores", reproducibles y desligadas de las grandes encomiendas pontificias o "de corte".

¿Qué papel tuvo el dibujo en la producción artística ibérica del Renacimiento y del Barroco? ¿En qué modo se enseñaba y era practicado en los talleres? ¿Con qué instrumentos? ¿Con cuál función? ¿Quién dibujaba? Son preguntas que he postulado en el congreso titulado *Dibujar las artes aplicadas*, organizado por mí en la Universidad de Córdoba entre el 5 y el 8 de junio de 2013, y a las que será necesario responder en los próximos años, desarrollando investigaciones sobre el dibujo "ibérico"[4].

Tratase de una frontera de estudio del arte español, abierta desde las primeras investigaciones de Alfonso Pérez Sánchez (1935-2010) y Jonathan Brown sobre el dibujo español, a partir de los últimos años 70, justamente como consecuencia de la inminente catalogación del fondo de dibujos del Museo del Prado[5]. Nacidos bajo el modelo de los estudios sobre el dibujo italiano, estos estudios de hecho están sólo a su inicio. En Portugal el campo esencialmente no existe (se habla únicamente de dibujo académico), mientras que en la Italia Meridional y en el Mediterráneo Ibérico el tema resulta todavía poco investigado.



Fig. 2 Giuseppe Sanmartino y G. Colombo sobre dibujo de Francesco Solimena, *Altar mayor*, 1705/07-1768, madera dorada, entallada y pintada, Nápoles, iglesia de la Certosa di San Martino, estado actual

La razón es que falta todavía hoy una reflexión sobre la práctica del dibujo en Portugal antes de la fundación de la academia portuguesa de Roma (1720) y la de Bellas Artes de Lisboa, donde se enseñaba dibujo (en 1836), mientras que las investigaciones inicialessobre el dibujo genovés, napolitano y siciliano surgieron como apéndices de los primeros estudios monográficos sobre pintores. Finalmente, conviene también recordar que casi del todo ignorados son los estudios sobre el dibujo de los escultores y de los artesanos, que casi siempre se documentan y se analizan solamente cuando son relevantes en ámbito arquitectónico[6].

Primera cuestión: el papel del dibujo en los talleres artesanos

Las artes tridimensionales o de los materiales, según la definición del mismo Giorgio Vasari (1511-1574), han estado tradicionalmente desligadas de la historia del dibujo, sobre todo las artes decorativas aplicadas a la arquitectura[7]. Para rellenar el vacío de esta ausencia de estudio, el congreso de junio de 2013 se centró sobre el dibujo de los talleres o, mejor dicho, sobre la práctica del dibujo como origen de manufactura. ¿Cómo funcionaban los talleres artesanos? ¿Necesitaban el dibujo? ¿En cuántas fases de producción? ¿Cuáles eran las normas de conceptualización de la forma, y de puesta en obra del ornato?

Resulta importante señalar que la mayoría de diseños de taller se produjo para artes aplicadas a la arquitectura, como la retablística, la producción de muebles, la rejería y la platería; que podríamos definir como artes tridimensionales (figs. 2-3)[8].

Al igual que los dibujos de arquitectura, en el caso de artes que imitan la arquitectura, el dibujo normalmente se desarrollaba únicamente en una de las mitades del folio (dando por asumido que la otra mitad esta por duplicar), o bien presentaba dos alternativas de ornato. En ambos casos el desarrollo intelectual del dibujo ornamental siempre funcionaba bajo el principio de simetría, con analogía a la teoría clásica de la arquitectura.



Fig. 3 Sicilia (Taller de la familia Stipa), *Juicio Universal (San Miguel que expulsa a los diablos)*, principios del siglo XVIII, marfil esculpido, filigrana en plata, madera y cobre dorado, 41 x 26 cm.

Mientras el congreso ha documentado un notable volumen de dibujos de artes decorativas "arquitectónicas" (o tridimensionales), en las artes decorativas "pictóricas" (o bidimensionales) (figs. 4-5)[9], los dibujos de producción son muy escasos, probablemente porque se realizaban (como en el fresco las sinopias) directamente sobre el soporte, a través de cartones 1:1. Se trazaban en esta forma en la madera ls piedras y los mármoles antes que fueran entalladas, o se pintaban sobre las tejas de barro antes de cocerlas.



Fig.4 Manufactura Borbonica, Nápoles (Giuseppe Minchioni, Francesco Campi, Raffaele Muffati, Giovanni Scarpettini, bajo la dirección de obras de Francesco Ghinghi), *Tabla de flores*, 1738-1749, realizado en piedras duras y preciosas (jaspe, ágata, ametista, lapislázuli) sobre fondo de piedra de paragone, bronce dorado, ébano, 86x110x80 cm.

Fig. 5 François Desportes con Real Manufactura de los Gobelins, *Animales y plantas de las Indias (I serie)*, 1737, medidas variables dependiendo de la composición de los tapices



Esto mismo se puede ver tanto en el caso de la mayólica portuguesa y española, cuanto en las incrustaciones de mármoles de colores (de las que sólo existen dibujos de presentación en pequeño tamaño)[10], mientras que está documentada la práctica de proporcionar dibujos grandes "in situ" para el aderezo de capillas y espacios arquitectónicos, como en ocasión de la nueva incrustación de mármoles mixtos de las criptas de Salerno y Amalfi (doc. ca. 1597-1620), que el *atelier* de Domenico Fontana (1543-1607) dibujó sobre las paredes del arsenal del puerto de Nápoles al momento del corte de los mármoles, antes de su envío marítimo[11].

Lo mismo recurre en el arte del yeso o yesería, en la que normalmente el dibujo de composición general está esquizado sobre la pared de apoyo[12]. Esta práctica mudéjar persistió en la yesería barroca andaluza, sobre todo por la idea de revestir espacios integrales en yeso. Sin embargo, las técnicas volumétricas del tardo-barroco se valdrán del uso de enganches, palos y distintos apoyos para mantener enganchado un densísimo aparato ornamental de bóvedas (Fig. 6). En ambos casos todos los trazos "gruesos" de composición casi siempre permanecen ocultos a nuestra vista y se descubren solamente con ocasión de restauraciones extraordinarias.

Fig.6 Giacomo Serpotta, Palermo, *Oratorio di Santa Cita*, 1686-1718, yaseo blanco y dorado (estado actual)



En el caso de la platería existe un tipo particular de dibujo muy difundido en España, creando casi una categoría propia. Hablo de los dibujos inseridos en los exámenes de plateros, que se conservan en los *Llivres de passantíes* en los archivos municipales de muchas ciudades españolas (Barcelona, Valencia, Málaga), estudiados principalmente por Francisco Cots en España a quien agradezco su amabilidad en proveer información para este ensayo[13].

El uso más consistente del dibujo ornamental en ámbito ibérico se verifica todavía en la retablística (o carpintería), en el arte efímero (derivado del mismo taller), en el ornamento arquitectónico y en la platería. Esto demuestra el *corpus* de dibujos de Giacomo Amato (1643-1732) en la Galleria Regionale Interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis en Palermo (ca. 1680-1730 ca.) - que incluye todas estas tipologías (Fig. 7)[14], o el reciente censo de dibujos de retablo barroco de Francisco Herrera en Sevilla, y el de Bonaventura Bassegoda en Cataluña, o el de los aparatos efímeros, más o menos populares, en Málaga y Valencia descubiertos por Reyes Escalera y Mercedes Gómez-Ferrer[15].

En ámbito ibérico la difusión de las artes menores y su crecimiento exponencial y espacial de hecho determinó un discurso ornamental y estético bien distinto del "bel composto" Belloriano de pintura y marco (esculpido, arquitectónico o fingido), ya inventado por Miguel Ángel (1475-1564) en la Capilla Sixtina y desarrollado después por el Manierismo tosco-romano en formas que acabaron en el Barroco, y por Andrea Palladio (1508-1580), en formas que llevaron a la teatralidad del siglo XVIII.

Del mismo modo, el ornato "ibérico" barroco es muy diferente del ornato arquitectónico de marca tosco-romana, porque: es menos coherente con respecto a la estructura, ya que sigue principios autónomos; normalmente es simétrico y repetitivo (aunque animado por variantes y variaciones de ritmo); está compuesto por motivos ornamentales, muchas veces autónomos o extraídos de otros contextos y, finalmente, sobrepasa frecuentemente los límites espaciales establecidos originariamente.

Nos resulta pues que el ornato arquitectónico en ámbito ibérico tiende al relleno de las superficies más que a la coherencia arquitectónica, o a la unión y sinergia de revestimiento y estructura. La ornamentación reviste superficies cada vez más grandes, en arquitecturas de escasa entidad (casi simplificadas), generalmente asimilabres a aquella que en Italia se considera la fórmula medieval de la arquitectura monástica de nave única.

Por ejemplo, sobre todo en Portugal (donde predomina el estilo chao o *plain style* bien definido por Kubler)[16], incluso desde la proyectación, la arquitectura es concebida como un complemento ornamental de entalle dorado y mayólica. En Andalucía el ornato es casi siempre en madera dorada y yesería (blanca y dorada), mientras que en la Italia Meridional predominan las incrustaciones de mármoles y la yesería blanca, que se combinan en Sicilia con la integración estética de los mosaicos Normandos del siglo XI.

La decoración asume por lo tanto un papel de revestimiento, de piel, pero desligada de la arquitectura: es decir, todo lo contrario del pleno Barroco

romano, en el que la ornamentación arquitectónica surge de la estructura portante, enfatizándola (como en la ornamentación de bóvedas y suelos de las iglesias de Francesco Borromini (1599-1667) y Guarino Guarini (1624-1683), siguiendo así el desarrollo de la originaria enseñanza de Miguel Ángel y Carlo Maderno (1556-1629).

Al revés, la complejidad del ornamento "ibérico" esconde espacios y volúmenes relativamente simples: salas y aula, con cubiertas de cañón por medio de falsas bóvedas (o cúpulas rebajadas, nunca completas) y algunas veces por bóveda de crucería medievales preexistentes. Este hecho implica que las artes aplicadas alcancen mayor espacio, desarrollándose éstas en formato "arquitectónico" a partir de objetos individuales, pero enredados en superficies de conjuntos ornamentales. En definitiva, esto explica que tanto en España como en Portugal, la tridimensionalidad de las artes aplicadas asuma el protagonismo en la decoración parietal con respecto a la pintura (al fresco y al óleo), típica de Italia, o al monocromo, hasta lo largo del siglo XVIII.

Segunda cuestión: la rareza y/o ausencia del dibujo de ornato

La gran dispersión y presente ausencia de dibujos de ornato en las colecciones en papel del siglo XVIII y modernas respecto a los dibujos de figura (del que depende su consiguiente reagrupamiento con los dibujos de arquitectura), ha generado la convicción de que los talleres artesanos no utilizaban el dibujo, y que el dibujo era menester del pintor o del arquitecto.

Sin embargo, los documentos se explayan sobre el uso de los dibujos (y de todos los tipos: en pequeño y en grande) en los talleres. A veces incluso citan modelos en creta o en madera, sobre todo en la concepción de obras arquitectónicas permanentes, como eran los grandes encargos de sillerías o de rejería.

Todavía, aunque muchas veces mencionados en los contratos notariales, los dibujos raramente se conservan unidos a éstos, porque el diseño de taller normalmente se usaba en hojas sueltas (como es evidente en los dibujos para obras en las catedrales), en las negociaciones entre comitente y ensamblador o maestro de taller. Otras veces el dibujo de presentación se cortaba por el centro para producir dos testigos equivalentes de la comisión: una parte era para el comitente y otra para el autor, así documentando el acuerdo pactado y sirviendo como prueba en la valoración final, tras la que se realizaba el pago. En gran parte ausentes en los archivos notariales, los dibujos de contrato aparecen sin embargo en caso de causas y litigios, en los documentos judiciales, ya que servían como prueba de lo pactado en el contrato.

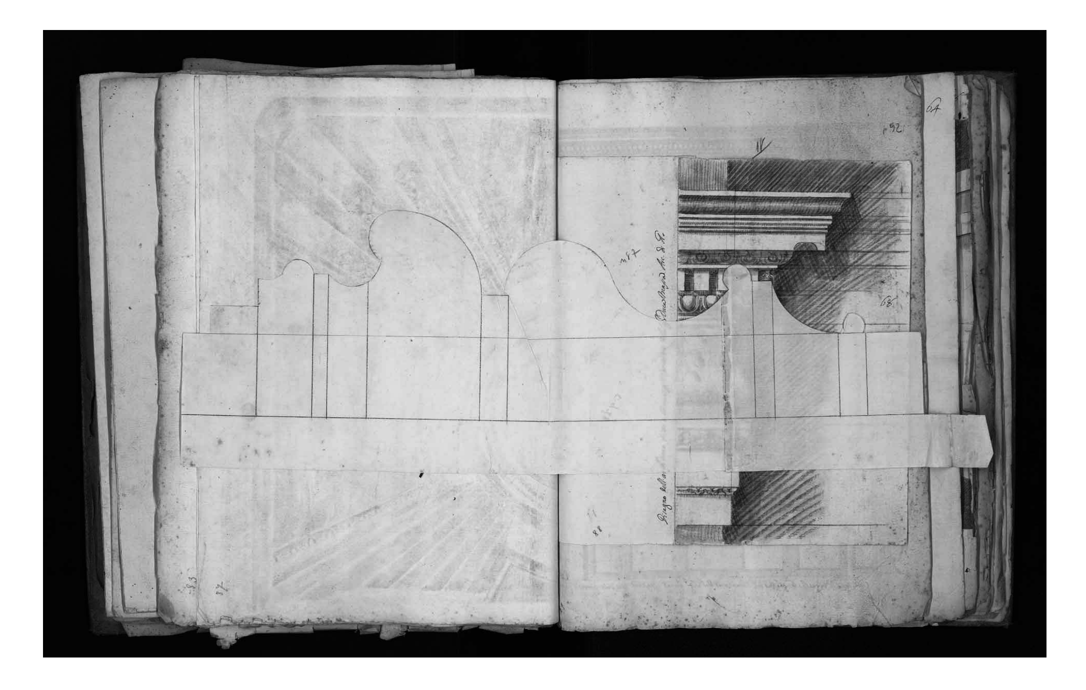
La ausencia de convenciones gráficas y de una elaboración teórica sobre el producto bruto gráfico de los talleres ha causado su propia dispersión, junto al carácter funcional y utilitario de los dibujos, que como hemos ya explicado casi siempre se sacrificaban a los productos artísticos. Resulta por lo tanto muy difícil encontrar en los archivos y en los gabinetes de museos grandes colecciones de dibujo decorativo, como es la excepcional colección en seis volúmenes de más de 450 folios, reunidos por el arquitecto Giacomo Amato

antes de morir, muchas veces citada (ver fig.7). Esta situación mejorará con la formalización de la enseñanza artesanal y con la creación de escuelas de arte decorativas a finales del siglo XIX, aún cuando este material permanezca poco estudiado.

Algunas colecciones de dibujos de proyecto se encuentran a veces en los archivos capitulares, como documentación de los grandes encargos catedralicios, para los cuales se organizaban concursos en los que podían participar artistas y artesanos españoles y extranjeros, como en este dibujo de sillería para el Coro de la Catedral de Valencia de 1590 descubierto por Mercedes Gómez Ferrer (fig. 8)[17]. Este dato pone de relieve el movimiento del dibujo "itinerante", así como el de los maestros que lo producían: un dato que también puede explicar su dispersión.

Poco presentes en los archivos de las entidades comitentes (capítulos diocesanos, municipales, provinciales y familiares), como tesoro del taller, los dibujos de producción son también muy raros en cuanto eran recogidos por el maestro jefe del taller y heredados por sus sucesores a su muerte, junto a los demás instrumentos de trabajo (pensemos a la familia de los Froments en Aragón y a la genealogía Maderno/Borromini en Roma). Por lo tanto, el único modo de encontrar estas colecciones consiste en seguir el proceso vital de los talleres artesanos a través de un sólido análisis de los inventarios y de las herencias, una tarea no muy fácil, ya que implica la identificación del notario del maestro jefe. Los procesos de mantenimiento y consolidación de los talleres artísticos están de hecho ligados a la historia de producción, de los dibujos y de los instrumentos del arte. En el caso de Giacomo Serpotta, por ejemplo, las informaciones más interesantes proceden de un litigio entre

fig. 7 Giacomo Amato, volumen de dibujos de taller, h. 1680-1740 (Palermo, GDS-GIRSPA, Varii *Disegni Originali di Giacomo Amato*, vol. V)



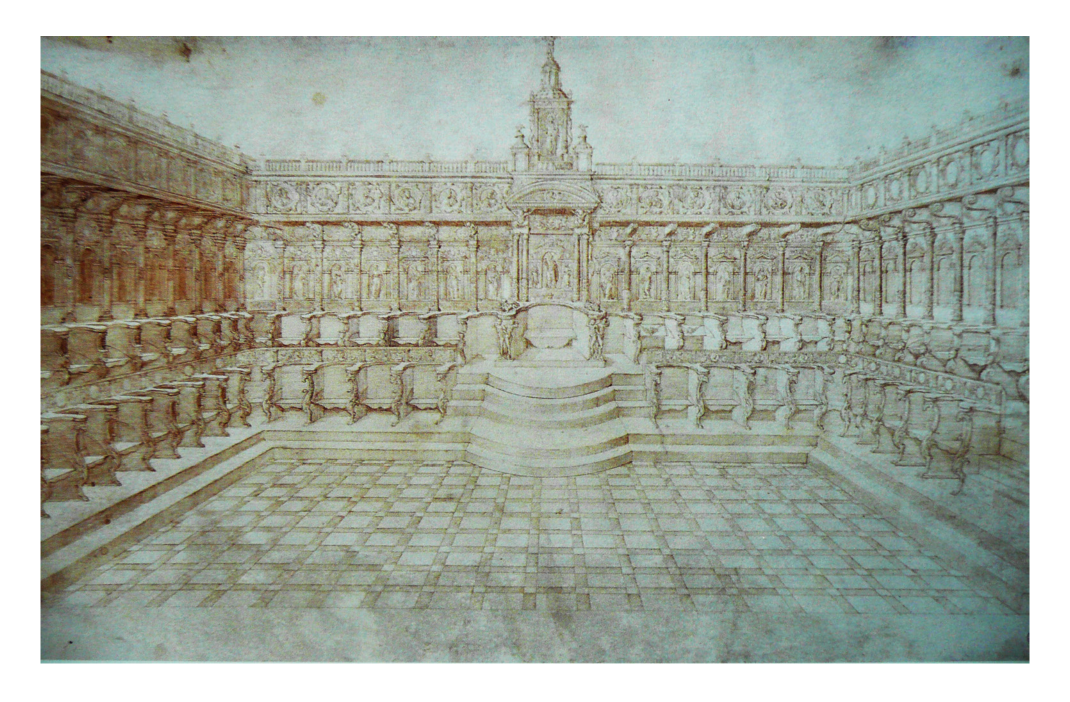
los herederos. En alternativa, otra posibilidad consiste en seguir la pista de las librerías de los arquitectos, donde frecuentemente se conservaban los proyectos, como han demostrado los estudios de Marco Rosario Nobile y de Joseph Connors[18].

De toda forma, nuestra conferencia ha demostrado ampliamente que el artesano se basaba sobre el dibujo tanto como el arquitecto o el artista, y que los dibujos eran usados continuamente en los talleres: tanto como instrumentos de contratos, como forma de representación de la forma (pienso en los repertorios de modelos y en los dibujos de representación para enseñar al comitente una potencial decoración) y como objeto de trabajo (pienso en una cantidad de diferentes dibujos de preparación con o sin escala, desde el formato pequeño del boceto hasta la plantilla 1:1).

Por lo tanto, no se sostienen algunas justificaciones generales, como la idea (más bien común) de que gran parte del patrimonio de dibujos portugueses se perdieran en el terrible terremoto del 1 de noviembre de 1755. De hecho, si bien esta justificación puede explicar la destrucción de archivos y bibliotecas en Lisboa, no justifica la ausencia de dibujos de taller en los archivos municipales, provinciales, civiles y eclesiásticos de otras ciudades, o en los archivos de referencia de grandes órdenes religiosas en el extranjero (por ejemplo, en aquél de los Jesuitas en Roma).

El profesor Moreira sostiene - y esto parece más convincente - que en el campo de la arquitectura portuguesa, la práctica de la geometría y de la estereotomía (Portugal es el segundo exportador mundial de piedra, después de Italia), causaron un ornato muy limitado y sintético, dando origen al ya mencionado *plain style* de Kubler, o estilo "chao"[19].

Fig. 8 Pedro de Palacios, *Dibujo del conjunto de la sillería del coro de la catedral de Valencia,* año 1590, tinta ferrogálica con aguada sobre pergamino, mm.867x485.



El único tratado de arquitectura, de Antonio Rodrígues (ca. 1510-1590), realizado entre el 1576 y 1579, que presenta solo dibujos de geometría, nunca llegó a publicarse. Así mismo, Moreira sostiene que el ornato portugués de época moderna se realizaba a través de una construcción geométrica planiforme, a imitación de los tejidos y alfombras, así como en la tradición mudéjar española, recortándose directamente sobre el soporte: es decir, destacando el ornato sobre lo materiales de construcción. Este discurso es interesante porque remite a la idea de un dibujo mnemónico-mental a escala natural (es decir, un dibujo 1:1) al que pertenecen, en último análisis, las figuras del movimiento, el baile y la coreografía, que es distinto del dibujo entendido como representación gráfica, obtenido siguiendo estables convenciones gráficas de reducción y de representación.

Tercera cuestión: la autoría de los dibujos de ornato

La cuestión relativa a la autoría del dibujo ornamental es complicada, variando de taller a taller, pero resulta evidente que normalmente el dibujo refleja la jerarquía, la organización, la forma de trabajar y la finalidad del taller.

En un arte como la rejería por ejemplo, en el que colaboraban diversas categorías de especialistas (arquitectos, fundidores, escultores, relojeros, etc.) el dibujo es híbrido por naturaleza, ya que se subdivide en varias fases, debido a las distintas especialidades. Algunas veces implica el recurso al modelo en piedra o barro. La calidad del dibujo de rejería puede por tanto variar mucho, dependiendo de si estaba trazado por un arquitecto o por un fundidor.

En el caso de la retablística (en mármol o en madera), a menos que el retablo no hubiese sido encargado a arquitectos-pintores como Alonso Cano (1601-1667) o a pintores/teóricos como Francisco Pacheco (1564-1644), normalmente se dejaban los campos vacíos en vista de una posterior intervención gráfica de pintores o escultores en los cuadros o en las figuras, como en el caso de los retablos dibujados por arquitectos como Juan Gómez de Mora o por retablístas (pintores/escultores) como Gaspar Becerra (1520-1570) y Juan Martínez Montañés (1568-1649). Casi siempre los recuadros vacíos contenían información sobre la iconografía del retablo. En general, en la retablística se reconocía la distinción entre quien era capaz de dibujar la figura, y quien no era capaz de abandonar la regla y el compás propios del tracista ordinario, como en el interesante dibujo obra de colaboración entre el arquitecto Juan Gómez de Mora y el pintor Eugenio Cajés para el altar de Guadalupe, fechable 1614, proyectado bajo el reinado de Felipe III (fig. 9)[20].

Sin embargo, este tipo de dibujos evidencian la importancia del "maestro" de taller: generalmente un ensamblador o un arquitecto que firmaba el dibujo, asegurando el encargo a su grupo.

En el caso del ya mencionado arquitecto barroco siciliano, Giacomo Amato, siguiendo el modelo de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), se trataba del inventor del concepto, de la idea de conjunto; pero el dibujo era producto de varias manos, de Amato y de sus pintores: Antonino Grano (1660-1718) y Pietro Aquila (c. 1630-1692), que superponían su decoración al esquema arquitectónico de

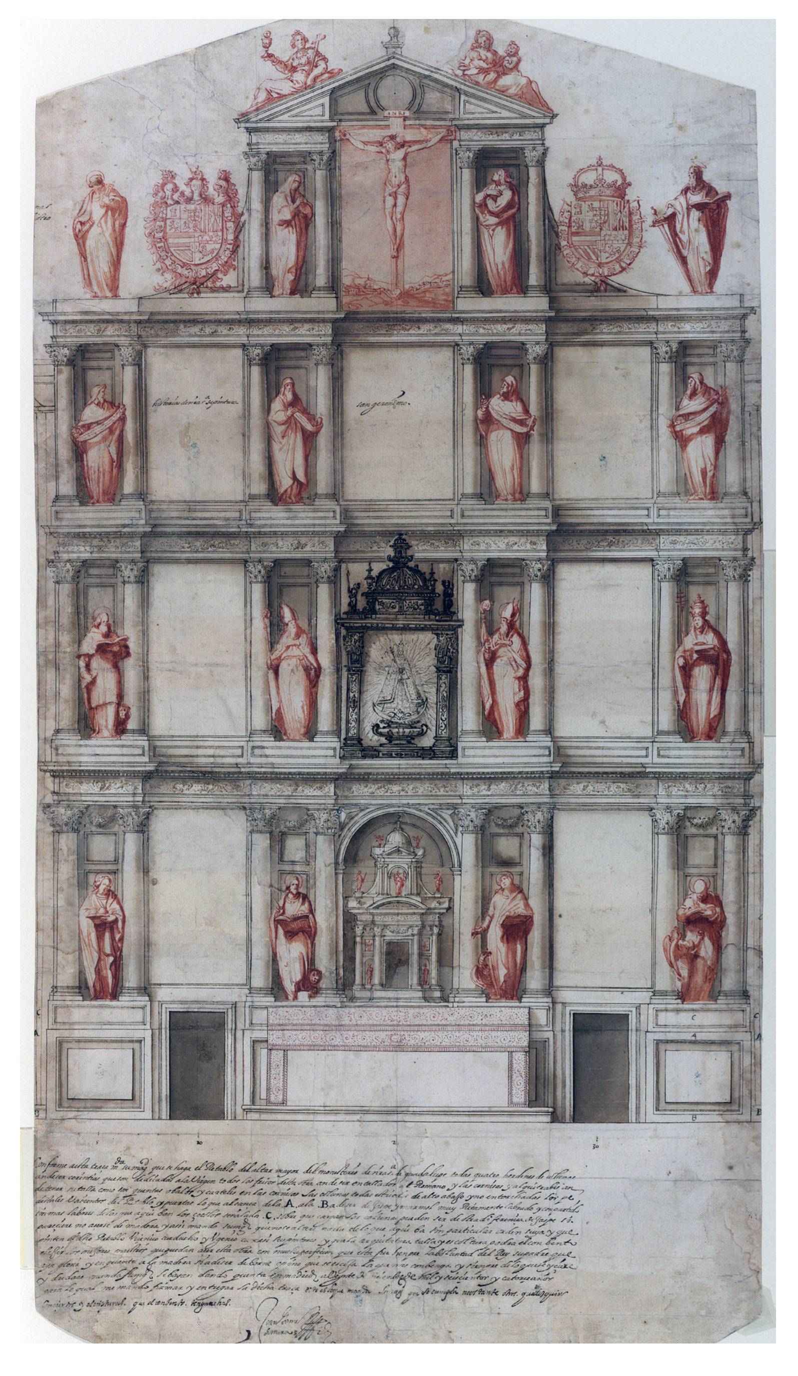


Fig. 9 Juan Gómez de Mora y Eugenio Cajés, *Retablo para la catedral de Guadalupe,* 1614 c, pluma y tinta marrón y roja sobre papel.

palacios, muebles y aparatos efímeros trazado por el arquitecto[21]. Los dibujos palermitanos de Giacomo Amato no revelan por lo tanto una polémica entre los "arquitectos-pintores" (que también dibujaban figuras) y los "arquitectos puros" (los arquitectos canteros) típica de España, si no que un problema de subdivisión muy clara de las partes del dibujo, y presumiblemente también de

las competencias del taller. En el caso de los mármoles (en Nápoles y en Sicilia) la situación es parecida: la gran diferencia profesional consiste en la diversa calidad de los arquitectos/escultores por un lado: Cosimo Fanzago (1591-1678), Giacomo Serpotta (1652-1732), etc., y de los marmolistas u *pipernieri* (en Nápoles) y *pedreiros* (en Portugal), por otro lado, todos generalmente organizados en familias y dinastías artesanas. En el ámbito del producto, esto causa una diferencia cualitativa entre las partes figurativas y el fondo decorativo en incrustaciones de mármol; entre volumen y bidimensionalidad; entre artesanos hábiles en modelar la figura y artesanos especializados en cortar y "ensamblar" mármoles.

El congreso ha demostrado también que en Italia la volumetría del dibujo, o la imagen del dibujo, permaneció casi siempre competencia de los pintores, que realizaban dibujos para otras categorías artesanales. Pienso en el papel de los pintores Domenico (1627-1703), Paolo Girolamo (1647-1726) Piola, y Gregorio de' Ferrari (1647-1726) como dibujantes de las obras del escultor Filippo Parodi (1630-1702): desde fuentes decorativas hasta galeones. Pienso en el papel de control ejercido por la Academia de San Lucas en los encargos de los bajorrelieves de plata (*panni d'argento*) de las grandes catedrales napolitanas, y en los bustos-relicarios diseñados por Francesco Solimena (1657-1747) que daban forma a la fusión de los plateros. Pienso también en los dibujos de varios pintores sicilianos que fueron arquitectos del Senato di Palermo: Mariano Smiriglio (1561-1636) y Pietro Novelli (1603-1647), que siguen la gran tradición miguelangelesca y vasariana de la proyección global.

A este respecto es necesario subrayar que el correspondiente ibérico del *bel composto* italiano (o *Gesamkunstwerk*) consistía en España en la organización del taller de retablo, que era el verdadero espejo de la jerarquía artística ibérica, distinta de aquella italiana, porque organizaba pintura, escultura y arquitectura en un sistema diferente del miguelangelesco. El retablo (una versión interna de la portada arquitectónica), era de hecho la principal forma del arte ibérico: un sistema constructivo que se transmitía y que se difundió rápidamente en el continente americano.

En el retablo ibérico (como originariamente en el flamenco y en el alemán) la jerarquía pintura-escultura era intercambiable (aun presente una originaria prevalencia de la escultura), y se entrelazaba estrechamente con las artes aplicadas.

Sin embargo, en Italia el creciente papel de la pintura en el altar mayor (*pala d'altare*), desde el políptico hasta la tela monumental, determinará a partir del siglo XIV una clara separación entre pintura y marco, especialmente a nivel de producción artesanal. Por eso, en la pintura tosco-romana y véneta, el cuadro se separa del marco a nivel conceptual. El taller del pintor no se ocupa necesariamente del marco, que normalmente se encargada a un arquitecto o a un carpintero. La relación entre pintura (obra) y marco (contexto) cambiará solo a final del siglo XVI con Miguel Ángel y la teoría vasariana de la obra total asumida por Giorgio Vasari y la Academa floren-

tina, que llevara al Barroco y a la teoría del *bel composto*, mientras que en España la habilidad del empresario en la gestión entrelazada de pintura y escultura, con una general prevalencia de la escultura policromada (en estofado) sobre la pintura, fue una práctica ininterrumpida desde la época del taller medieval. Sólo a finales del siglo XVI, dentro del patronazgo de corte y por claro influjo del arte italiano, en España la pintura inicio a sustituirse a la escultura en el retablo, aun no en todas las regiones. España y Portugal permanecieron durante toda la época moderna más ligadas a la materia ya la tridimensionalidad, con respecto a Italia.

Al mismo tiempo, en el campo de la escultura propiamente dicha, en España tardó en llegar la figura libre y el modelado de bulto redondo, desligada del altar (o sea del retablo). Pensemos por ejemplo en los cien años de distancia que separan el David en bronce de Donatello (c. 1386-1466), fechable al 1430/40, de los retratos regios de Leone Leoni (c. 1509-1590), todos de la segunda mitad del siglo XVI y de manufactura italiana, aún producidos para España.

De hecho, a parte del motivo del *Cristo crucificado* y del *Cristo yacente*, faltó en España una precoz elaboración de la figura humana entera, desligada del plano de apoyo (vertical u horizontal). Ya sea en el monumento funerario, como en la retablística, y en el monumento público, la Península Ibérica favoreció, durante todo el siglo XVI el bajo y, después, altorrelieve, o la figura contenida en su plano de apoyo, o la estatua procesional vestida y, por lo tanto, no completamente modelada.

Esta profunda unión de la escultura ibérica con el su plano de apoyo implica un sentido tridimensional "aplicado" de su escultura, que difiere del "bulto redondo", y que conlleva una generalizada función arquitectónica (y esencialmente decorativa) de la escultura, incluso cuando se trata de figura humana desnuda.

Características propias del dibujo ornamental/ decorativo

En general, la rareza de los diseños de ornamentación ha sido explicada alegando que el dibujo de taller no se realizaba para ser evaluado estéticamente, sino que para ser empleado en la preparación de la obra. Como consiguiente, el dibujo ornamental sería un dibujo estrictamente funcional y técnico. Este prejuicio resulta infundado, si se considera la gran calidad de los dibujos decorativos de Bras Ameida (1649-1705), Alonso Cano, Giacomo Amato, Cosimo Fanzago y otros espléndidos estofadores, escultores, ensambladores y tallistas del mediterráneo ibérico.

Dentro de las diversas tipologías de dibujos de taller la principal diferencia que se puede establecer es entre el dibujo de presentación o demostración (realizado para el comitente – y el dibujo de preparación (realizado para el trabajo de los artesanos). El primero sigue esencialmente los mismos principios que un dibujo de presentación arquitectónico o figurativo, mientras que el segundo presenta otras características, que intentaremos delinear ahora brevemente, esbozando de esta manera una preliminar teoría del dibujo para las artes aplicadas.

1. *Variedad*

Primeramente, este dibujo de taller realizado para artes decorativas o conjuntos ornamentales ofrece una gran variedad: es decir, va desde el primer pensamiento hasta la plantilla 1:1, justo porque documenta todas las fases de la producción de un objeto artístico. Por la misma razón, carece de formatos estables, o estandarizados en base a específicas convenciones gráficas de representación como, por ejemplo, el dibujo de arquitectura, que tiene que resumir grandes volúmenes espaciales dentro de un folio. Tampoco se puede asimilar completamente al dibujo figurativo, que no puede prescindir del sistema de proporciones. En cambio, el dibujo ornamental se modifica en el curso de la obra, alargándose, remendándose y juntándose en función de las necesidades, especialmente cuando se trata de plantillas 1:1. Consecuentemente, no presenta ni si quiera constantes escalas de medida, dado que se basa en cánones variables, debidos a veces a medidas físicas específicas usadas en los talleres, localmente (un tipo de caña, etc.).

En cuanto a las tipologías del dibujo, las artes ornamentales presentan una casuística mucho más rica que la pintura, en la que se solo se distinguen: el boceto (o primer pensamiento), las pruebas de composición, los estudios de figura humana (llamadas academias) o detalles, los cartones para el traslado al fresco (con o sin retícula) y los dibujos de memoria (o dibujos que documentan obras ya terminadas).

El dibujo de arquitectura tampoco ofrece un amplio abanico tipológico limitándose en proveer: primeras ideas, relieves de plantas y dibujos técnicos de planta, alzado y sección frontal y lateral, ya sea para las obras de conjunto como para los adornos arquitectónicos (nichos, ventanas, puertas, etc.). A propósito de esto, cabe señalar que el en caso de las artes afines o ligadas a la arquitectura (carpintería, retablística, arte efímero, es decir, todas las artes de construcción en madera y materiales mixtos), siguen parcialmente las convenciones del dibujo de arquitectura, pero casi nunca al pie de la letra (por ejemplo, muchas veces faltan las secciones, las escalas de medida, etc.).

Por el contrario, sirviendo en el taller para la producción de objetos y ornamentos, el dibujo para las artes aplicadas presenta una grandísima variedad e inconstancia tipológica. Esto se debe a que se genera en más fases, y frecuentemente es dibujado por diversos artesanos, con distintos niveles de preparación gráfica. Como consecuencia, se trata de un dibujo extremadamente variable, tanto en las características físicas como en los principios compositivos.

En esta vasta casuística existe de hecho: la idea o primer pensamiento (generalmente dibujada por un arquitecto, pintor o escultor, que corresponde con el jefe del taller o con alguien contratado por el jefe del taller para dibujar, los dibujos de las partes individuales (o componentes) de la composición, que muchas veces son confiadas a especialistas (por ejemplo: el dibujo de una escultura en yeso para una capilla viene encargado a un escultor; el dibujo de un bordado para dosel está hecho por un pintor, etc.), las plantillas de preparación 1:1 (frecuentemente toscas y artesanales y que raramente son obras

de "maestros") desde los que se procede en la reconstrucción de posteriores instrumentos profesionales: moldes, muestras y plantillas recortadas con función ornamental y arquitectónica de variado tipo.

En muchos casos la gráfica del dibujo decorativo documenta unas prácticas y manipulaciones totalmente anti-académicas (por ejemplo, el doblar los folios para trazar líneas rectas, en lugar de usar la regla: una práctica impropia en el dibujo de arquitectura).

A pesar de todo esto, la principal diferencia con respecto a los dibujos de figura y de arquitectura reside en el hecho de que en las artes aplicadas el dibujo casi siempre es destruido en el proceso de preparación de la obra. Resulta claro que el dibujo de arquitectura está hecho para ser archivado. Al contrario, en proyectos para pinturas al fresco, el dibujo se traslada a la pared con la perforación y espolvoreo. En las Artes Aplicadas se utilizan métodos destructivos más violentos, como la incisión directa del dibujo o el pegado del dibujo entre el plano de colocación y el material de arriba para el entallador. De este modo el dibujo/modelo desaparece bajo los golpes de los instrumentos del arte, o se queda escondido bajo la materia artística.

En conclusión, el dibujo ornamental de taller o de proyección (no el de presentación) es un dibujo que casi siempre se sacrifica al objeto. De todo esto deriva su escasa coleccionabilidad, mientras que la valoración estética se transfiere (por un proceso automático de trasferencia de valor) del dibujo destruido al precioso objeto final (pensemos en los dibujos de platería).

Mientras que el dibujo de figura en la crítica historiográfica corresponde al alma de la obra de arte, en las artes aplicadas aquello que importa es el resultado último: el objeto. Por lo tanto, el proceso de preparación del dibujo produce la exquisitez en la manufactura, como en el Design moderno.

2. *Autoría inconsistente*

Otra característica del dibujo decorativo en época moderna consiste en su discutible e incierta autoría.

Al igual que en los talleres arquitectónicos, aunque el diseño este firmado por un arquitecto (o atribuido a su concepción), las obras siempre son realizadas por el taller de éste, que lo manipula, lo trabaja, lo recicla y lo reelabora a varias manos. Es probablemente a causa de esta incerteza en la autografía (propia de todos los productos de taller o de grupo), que se ha producido la escasa apreciación estética y el escaso coleccionismo del dibujo decorativo. La razón es qué en la pintura, la *connoisseurship* de los Old Masters Drawings consiste justamente en el reconocimiento del estilo gráfico del artista, partiendo de la idea de que el dibujo es la expresión más espontánea del *ductus* y del *modus* estilístico del pintor. El dibujo en tal caso corresponde casi a su firma automática. Al contrario, en los dibujos ornamentales, realizados en taller y muchas veces en grupo, la falta de autoría resulta ser un déficit en la constitución del catálogo monográfico del artista/artesano, y de la consecuente valoración económica del dibujo.

Muchas veces el dibujo de ornamentación consiste en un dibujo híbrido y de definición complicada. Es un dibujo híbrido en el uso (en cuanto sirve para artes frecuentemente interdisciplinarias, como la rejería, la retablística, la construcción de muebles y carrozas, etc.); como también híbrido en la paternidad porque muchas veces es obra de muchas manos (como en el caso de los dibujos del taller Amato, realizados entre ensamblador y pintores), e híbrido porque relativo a diversas fases y funciones de elaboración de la obra.

El dibujo de ornamentación es también un dibujo interdisciplinar porque puede ser intercambiable entre diversas manufacturas y artes. Sabemos – por ejemplo – que los dibujos de estucos de Brás de Almeida de 1703/06 fueron la base de varias decoraciones de techos y frescos posteriores fechables al 1730 ca.; es notorio también el intercambio de modelos entre maestros de estuco y maestros de la seda en las fábricas portuguesas de la Fábrica de Estucos fundada en Lisboa por el Marqués de Pombal en el 1764[22].

3. Información y honestidad

Sin embargo una de las características propias y muy positivas del dibujo ornamental, sobre el que creo que será necesario seguir trabajando para establecer las categorías de una lectura estética y cualitativa del dibujo decorativo, es el carácter informativo del dibujo ornamental, es decir: su estrecha correspondencia con la realidad. Es evidente que, debiendo servir para resolver la obra en formato tridimensional, los dibujos ornamentales eran siempre ricos en información sobre el volumen, el color, la textura de la obra. Por ello aún hoy en día son óptimos documentos históricos y complementos de la historia del arte material de los pueblos.

Es cierto que, debiendo representar sobre el papel las cualidades de materiales tridimensionales, el dibujo ornamental muchas veces simula los resultados estéticos de las diferentes técnicas artísticas, adaptándose a éstas y fingiendo las cualidades de los materiales artísticos. A parte de los colores y los dorados, que frecuentemente son añadidos para hacer más verosímil el proyecto, un buen dibujo ornamental normalmente comunica las cualidades mismas de los materiales y la admirable ejecución de las técnicas: el brillo de la plata fundida, el espesor de un bordado, el pulido y abrillantado de los mármoles.

Siempre en relación con su veracidad (en cuanto guía de la mano artesana), el dibujo ornamental normalmente está orgánicamente terminado en todas sus partes. Es un dibujo homogéneo, como el de arquitectura.

De hecho, al contrario que el dibujo figurativo, el dibujo ornamental es simétrico y no puede olvidar ningún detalle. No puede por ejemplo concentrar la atención sobre una parte de la composición con respecto a otra; no se puede permitir afectaciones, caprichos o una idea particular (como sucede en el buen dibujo de figura, y en particular en los dibujos de escenas narrativas o *invenzioni*).

El dibujo ornamental es, por su naturaleza, un dibujo honesto, preciso, controlado y nunca abandonado a la libertad del *ductus* gráfico del artista. Su

calidad consiste en la fineza de su línea y concepto. La interpretación, la variedad y la libertad artística del autor se expresa por lo tanto en el proceso de puesta en obra: es decir, en la transposición del dibujo a la materia, más que a nivel gráfico. En este sentido, respecto a la libertad artística del gesto y del estilo (un tema fundamental en la teoría clásica del dibujo de figura) el de ornato -incluso cuando finísimo y muy elegante- casi nunca esta trazado emocionalmente y sin control.

Conclusiones

En conclusión, podemos observar que el dibujo decorativo ofrece un amplio cuerpo de tipologías y de aplicaciones y que está estrechamente ligado a la práctica de los talleres artesanos.

Se trata de un sistema gráfico/técnico que perdura a lo largo del renacimiento y Barroco, hasta la llegada de las manufacturas pre-industriales (de inversión real y/o privada): momento en que el dibujo se estandariza para su reproducción serial, conduciendo a la historia moderna del diseño (o *Design*). Véase por ejemplo los dibujos de ornato para porcelana de la fábrica de Alcóra en provincia de Valencia, de finales del XVIII o los modelos standard de la industria platera Martínez en Madrid, establecida con cedula real de 1778. La característica principal de estas manufacturas era la llamada de artesanos extranjeros y la formación de una especie de "academia" al interno de la propia fábrica, en la que enseñaban los directores de industria (Fig. 10)[23].

De este modo se estructuraba la enseñanza, pero sobre todo se establecían convenciones gráficas y métricas en un campo hasta entonces totalmente carente de teoría y de índices internacionales de calidad y producción. El paso siguiente llega con las enseñanzas en las escuelas de artes y oficios de los siglos XIX y XX.



Fig. 10 Ramírez de Arellano, Diseño de candelabro, 1849-1850, lápiz, tinta negra y aguada de color, 494 x 327 mm.

Entre la producción artesanal y la producción pre-industrial existe todavía un único eslabón perdido, que es aquél de los manuales de modelos de ornato elaborados a partir de las colecciones de dibujos que se conservaban en los talleres artesanos, de generación en generación (como los dibujos de ornamentación tardo-barroca de Giovanni Paolo Schor (1615-1674) en la Galleria Corsini de Roma, los dibujos de carpintería y trabajos de madera de Giovan Battista Montano (1534-1621) en la Sala Goya la Biblioteca Nacional de Madrid, los de orfebrería de João Frederico Ludovice (1673-1752) en el Museo Nacional da Arte Antiga de Lisboa[24].

Tomando ejemplo de la comercialización de los dibujos/motivos de decoración arquitectónica, ya difundidos desde la mitad del siglo XVI (como los de Domenico Fontana, Diego de Sagredo, etc.)[25], los talleres artesanos, y en particular los plateros, empezaron a comercializar sus propios productos ornamentales grabando sus dibujos, en busca, al menos en el mundo editorial, de un reconocimiento público y de una "marca" alternativa al punzón del platero: es decir, de una forma de reconocimiento, y no solo del valor intrínseco del objeto,

sino de la propia y verdadera composición, o *Idea* de la obra, como ya hacían los pintores[26]. De esta manera se pasó de las colecciones de dibujos en los talleres a los libros de ornamento en las bibliotecas privadas[27]. Son modelos de ornamentación para mobiliario, como el volumen de Filippo Passarini (1651-?), o motivos de ornato y grutescos modernos.

Pensando en la influencia de los grutescos de Jean Le Pautre (1618-1682) y de los dos Jean Bérain (*el viejo*, 1637-1711; *el joven*, 1678-1726) sobre las artes decorativas de India, Perú y Sicilia, resulta evidente que la existencia en el mercado de estos libros de modelos, incisos y firmados, y su difusión a escala internacional, permitió el abandono del mundo medieval de los talleres europeos[28]. Pero a pesar de la apertura de las fronteras geográficas de formación y de distribución del objeto, la producción de libros de ornamento no resolvió, desgraciadamente, el único gran problema de las artes aplicadas: es decir, aquella ausencia de teorización que las artes decorativas no consiguieron jamás superar, no obstante la difusión comercial de sus modelos a escala global.

Al contrario, con la invención de la estampa de ornamentación se llegó absurdamente al extremo empobrecimiento conceptual del ornamento, dándose por aceptada las variaciones sobre el modelo y la pérdida de calidad del objeto (es decir, la perfecta correspondencia entre idea y materia), en sus largos viajes transatlánticos.

Dentro de la furia de los éxitos editoriales, este proceso de envilecimiento (de producto de lujo a simple motivo ornamental) no será inmediatamente percibido. Al revés, la pérdida de valor era enorme, y consistía en la pérdida de la identidad entre idea y materia (entre dibujo y objeto decorativo), que el sistema artesanal había mantenido hasta la época preindustrial, en virtud de la calidad de la manufactura y del prestigio del taller: un concepto que recuperarán los teóricos de las *Arts and Crafts* ingleses del siglo XIX, junto a la preparación de una teoría del ornamento, la regeneración del producto artesanal y su reivindicación como objeto artístico.

George Kubler (1912-1996) (Fig. 11) empezó a teorizar sobre el problema de la reproducción del motivo ornamental ya en su insuperable y muy discutido *The Shape of Time,* compuesto en 1951[29]. En aquel breve ensayo analítico reconstruyo, casi de forma épica, la difusión, repetitividad y serialización del ornamento en las artes aplicadas a la arquitectura, y en la objetística, ignorando todavía la fase gráfica de la historia de las artes ornamentales: un ámbito de investigación clave para la historia de las artes decorativas, que queremos reivindicar con nuestras investigaciones.

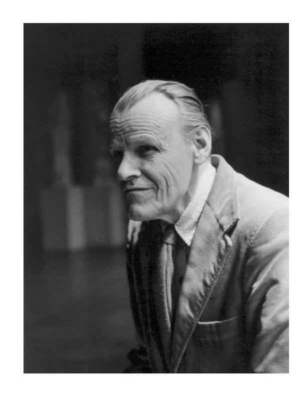


Fig. 11 George Kubler (1912-1996)

La historia del dibujo para las artes decorativas, durante mucho tiempo ignorada, exceptuando los casos de artistas de excelencia, como Benvenuto Cellini (1500-1571), debe volver a ser tomada en consideración ya sea para profundizar la historia social de la producción (la historia material del arte), o porque el estudio del *corpus* gráfico de las artes ornamentales y de sus técnicas puede sentar las primeras bases de una teoría académica del dibujo ornamental y del ornamento.

Notas

1. Sabina de Cavi es investigadora Ramón y Cajal (2012-2017) en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba (proyecto RYC-2011-09058). Este ensayo fue acabado el 30 de diciembre de 2015. Agradezco a Fernando Quiles y a María del Pilar López su apoyo y su ayuda en la edición de este ensayo.
Siglas: GDS-GIRSPA (Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis)
FLG (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)
MNP (Madrid, Museo Nacional del Prado)
PVFC (Córdoba, Palacio de Viana Fundación Cajasur)

2. Para un discurso general sobre la configuración de la corte y monarquía hispánica renvío a las amplias investigaciones y publicaciones del Instituto universitario "La Corte en Europa" (IULCE), de la Autónoma de Madrid (José Martínez Millán, James Amelang, Manuel Rivero Rodríguez, António Álvarez Ossorio Alvariño).

3. Nápoles, Museo Certosa di San Martino, detalle de materiales artísticos y de la balaustra del altar mayor, estado actual (foto © Luciano Pedicini / Archivio dell'Arte, Nápoles).

4. *Dibujar las artes aplicadas: dibujo de ornamentación para platería, mobiliario, arquitectura efímera, y retablística entre Portugal, España e Italia (siglos XVI-XVIII)*, conferencia internacional y curso de extensión universitaria, Universidad de Córdoba/Ministerio de Ciencia e Innovación de España (con cargo a proyecto RYC-2011-09058), Córdoba (España), 05-08 de junio de 2013.

5. Sobre la historiografía del dibujo español renvío al ensayo de Benito Navarrete Prieto en *Dibujo y Ornamento: Estudios en Honor de Fuensanta Garçía de la Torre. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, ed. Sabina de Cavi, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 78-83.

6. Se destaca, recientemente: Michael Wayne Cole, *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's drawings from Renaissance Italy*, cat. de la exposición, Boston, Isabella Gardner Museum, 23 de Octubre de 2014-23 de enero de 2015, London, Holberton, 2014, sobre el cual: Ian Hicks, "Unknown dimensions: sculptors' drawings; exhibitions", *Apollo*, 181, 627 (2015), pp. 88-89. Señalo también la conferencia *Disegni del Rinascimento per e dalla scultura*, jornadas de estudio, Roma, Bibliotheca Hertziana, 11-13 de noviembre de 2015. Actas en compilación en la actualidad.

7. Es necesario señalar el trabajo de investigación de Alina Payne sobre los efectos plásticos del relieve escultórico en la arquitectura renacentista en unos ensayos recientes: Alyna Payne, *Reclyning Bodies: Figural Ornament in Renaissance Architecture, in Sixteenth-Century Italian Art*, ed. Michael W. Cole, Blackwell Publishing, 2006, pp. 218-239; *Idem*, *On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies*, in *Rethinking the Baroque*, ed. Helen Hills, Ashgate, Farnham, 2011, pp. 39-64; *Idem*, *Reclyning Bodies: Figural Ornament in Renaisscance Architecture*. Sin embargo, estos estudios no discuten la cuestión bajo el perfil de la gráfica, es decir, de cómo el dibujo de arquitectura pueda variar y entrelazarse con el dibujo ornamental, sino que del proyecto y teoría de la arquitectura.

8. *Dibujo y Ornamento...*, cit., fig. 18, p. XXIX (Sicilia - Taller de la familia Stipa, *Juicio Universal San Miguel que expulsa a los diablos*, principios del siglo XVIII, marfil esculpido, filigrana en plata, madera y cobre dorado, 41 x 26 cm. (Palermo, GIRSPA, inv. 8209: fotografía y © GIRSPA) y Giuseppe Sanmartino y G. Colombo sobre dibujo de Francesco Solimena, *Altar mayor*, 1705/07-1768, madera dorada,

entallada y pintada, Nápoles, iglesia de la Certosa di San Martino, estado actual, fotografía y ©: Luciano Pedicini - Archivio dell'Arte, Nápoles.

9. *Dibujo y Ornamento…*, cit., fig. 14, p. XXVIII: Manufactura Borbonica, Nápoles (Giuseppe Minchioni, Francesco Campi, Raffaele Muffati, Giovanni Scarpettini, bajo la dirección de obras de Francesco Ghinghi), *Tabla de flores*, 1738-1749, realizado en piedras duras y preciosas (jaspe, ágata, ametista, lapislázuli) sobre fondo de piedra de paragone, bronce dorado, ébano, 86 x 110 x 80 cm. (Madrid, MNP, inv. O-512: fotografía y © MNP) y François Desportes con Real Manufactura de los Gobelins, *Animales y plantas de las Indias* (I serie), 1737, medidas variables dependiendo de la composición de los tapices (Córdoba, PVFC, inv. nn. 41-A-001; 41-A-002; 41-A-003 y 41-A-004: fotografía y © PVFC).

10. Sabina de Cavi, "Applied Arts in Naples: Materials and Artistic Techniques from Micro to Macro Cosmos," *West 86th*, XIX, 2 (2012), pp. 196-230, fig. 5left, p. 205 (para un dibujo pequeño en color); actualizado por Paola D'Agostino, "The second prince of Sansevero's Tomb: addenda to a seventeenth-century Neapolitan drawing in the Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York," *West 86th*, XX,2 (2013), pp. 226-232.

11. Para Amalfi y Salerno: Concetta Restaino, *Tesori del Regno: l'ornamentazione delle cripte delle cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*, [Pozzuoli], [Paparo Edizioni], 2012; S. de Cavi, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Habsburg Naples* (1592-1627), Cambridge Scholars Publishing, UK, 2009, e *Idem*, "Patronato Real: Spanish Architectural Sponsorship in Central and Southern Italy, ca. 1600 (Assisi, Rome, Naples, Amalfi and Salerno)", in *Locus Amoenus* (2016, en curso de publicación).

12. Renvío para este tipo de investigación a la presente actividad de Pierfrancesco Palazzotto de la Universidad de Palermo y de María de los Ángeles Jordano Barbudo de la UCO en Córdoba, España.

13. Francisco Cots Morató, *El examen de maestría en el arte de los plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus atífices (1505-1882)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.

14. Palermo, GDS-GIRSPA, Varii Disegni Originali di Giacomo Amato, vol. sin numerar. El catálogo completo de los dibujos está por publicar porque en gran parte inédito está poe publicarse: Sabina de Cavi, *Giacomo Amato e il disegno: tecniche grafiche, collaborazioni e funzionamento di bottega, in Giacomo Amato (1643-1732): Catalogo generale dei disegni a Palazzo Abatellis. Architettura e decorazione nella Sicilia Barocca dal progetto alle manifatture*, ed. Sabina de Cavi, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016, 2 vols.

15. Renvío a sus respectivos ensayos en *Dibujo y Ornamento…*, cit., pp. 154-165; 230-241; 176-187 y 154-165.

16. George Kubler, *Portuguese plain architecture: between spices and diamonds*, 1521-1706, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1972. Véase también la nota 29.

17. Pedro de Palacios, *Dibujo del conjunto de la sillería del coro de la catedral de Valencia*, 1590, tinta ferrogálica con aguadas sobre pergamino, mm. 867 x 485 (ACV, H.3.1. (1)). Véase sel ensayo de Mercedes Gómez Ferrer en *Dibujo y Ornamento…*, pp. 218-229, fig. 10, p. 224.

18. *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*,

ed. Giovanna Curcio, Palermo, Caracol, 2010; Joseph Connors, *Biblioteche: l'architettura e l'ordinamento del sapere*, in *Luoghi, spazi, architetture*, eds. Donatella Calabi y Elena Svalduz, s.l., s.e., 2010, pp. 199-228 y 752-755.
19. Renvío al ensayo de Rafael Moreira en *Dibujo y Ornamento*, cit., pp. 16-23.

20. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Dib./16/34/2. El trazado arquitectónico a pluma y tinta marrón es del arquitecto mientras que las figuritas de escultura y bajorrelieve dibujadas a pluma y tinta roja son atribuibles al pintor Eugenio Cajés quien, junto a Vicente Carducho, realizó las telas del retablo: véase Mark P. McDonald, *Renaissance to Goya. Prints and Drawings from Spain*, cat. de la exposición, 20 de septiembre de 2012-6 de enero de 2013, Londres, The British Museum Press, 2013, pp. 84-86, fig. p. 85.

21. Para una discusión completa de la gráfica del taller Amato: Sabina de Cavi, *Corpus Christi in Spanish Palermo: Two Baroque Apparati by Giacomo Amato for the Duke of Uceda (Viceroy of Sicily, 1687-1696)*, in *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, eds. Fernando Checa Cremades, Laura Fernández-González, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, pp. 219-240; *Giacomo Amato*, cit., vol. 2.

22. Renvío a los ensayos de Isabel Mayer Godinho Mendonça y de Alexandra Gomes Markl en *Dibujo y Ornamento*, cit., pp. 57-67 y 68-75.

23. Ramírez de Arellano, *Diseño de candelabro*, 1849-1850, lápiz, tinta negra y aguada de color, 494 x 327 mm. (Madrid, FLG, inv. 14851-157). Sobre estas manufacturas renvío a los ensayos de Manuel Alonso Santo y Fernando A. Martín en *Dibujo y Ornamento*, cit., pp. 252-261 y 262-269, fig.11, p. 268.

24. Véase el ensayo de Alexadra Gómes Markl en *Dibujo y Ornamento*, cit., pp. 68-75.

25. Marco Rosario Nobile y Federica Scibilia, *Raccolte e modelli per porte e finestre (XVI-XVIII secolo), note per un repertorio on-line, in Libri, incisioni e immagini di architettura come fonti per il progetto in Italia*, ed. Fulvia Scaduto, Palermo, Caracol, 2013, pp. 123-137.

26. Sobre obras como el *Promptuarium Artis Argentariae*, ilustrado por Maximilian Joseph Limpach a partir de dibujos de Giovanni Giardini (1646-1722) acerca del volumen de modelos de Giacomo Laurentiani (¿-1650), publicado en Roma en 1632: Francesca Barberini y Micaela Dickmann en *Dibujo y Ornamento*, cit., pp. 322-333 y Manuel Pérez Sáchez, "Giacomo Laurentiani y sus *Opera per Argentieri et altri*", in Jesús Rivas Carmona (cord.), *Estudios de Platería San Eloy 2012*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 59-76.

27. Daniela Di Castro, Filippo *Passarini Mobiliere, Decoratore, Incisore*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009.

28. Sobre el impacto del grabado ornamental en la decoración arquitectónica en Edad Moderna: *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, ed. Stefano Piazza, Palermo, Caracol, 2013.

29. George Kubler, *The shape of time; remarks on the history of things*, Yale Univ. Press, 1962. Véanse también sobre Kubler: *Studies in ancient American and European Art: the collected essays of George Kubler*, New Haven, Yale Univ. Press, 1985 y *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: zur Aktualität von Kublers' The Shape of Time*, eds. Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler, Stefanie Stallschus, Yale Univ. Press, 2014. Renvío también la nota 16.

Lo Mejor De Cada Casa.
Objetos artísticos de valor en el ámbito doméstico sevillano a mediados del XVII

Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide

Resumen "Lo mejor de cada casa. Objetos artísticos de valor en el ámbito doméstico sevillano a mediados del XVII"

Adentrándome en algunos hogares sevillanos de mediados del XVII para conocer cómo se dotó de objetos artísticos, representativos o de culto, considerando en lo posible el aprecio que les tenían los propietarios.

Palabras clave: Gusto artístico, arte barroco, Sevilla, ámbito doméstico, coleccionismo

Abstract "Homely crown jewels: precious household items in XVIIth. c. Seville"

This paper looks into the homes of XVIIth c. Seville and the private belongings of their owners, includings small works of art, not always religious, which received their appreciation and care.

Keywords: style, Baroque, Seville, collections, small life habits.

Para Elisa, de mi casa

Comparto una nueva lectura, otra más, de la documentación notarial con la que trato de recomponer uno de los más importantes espacios culturales de los tiempos modernos, el hogar. De nuevo he intentado adentrarme en el cerrado ámbito privado para descubrir "lo mejor de cada casa", y más a través de indicios que de certezas documentales. Soy consciente de los riesgos que entrañan moverse en el terreno de las suposiciones, pero es tanto lo que se puede aprehender de las escrituras públicas, que bien merece pagar un pequeño tributo, siempre a cambio de poder recuperar la memoria de la cotidianeidad, penetrando en los rincones más apartados de la casa[1].

Una lectura rápida

Empiezo por el final y hablo del resultado obtenido tras de leer los documentos. Según he podido entrever en ellos, hubo un sector de la ciudad colmado de mercaderes, principalmente dedicados al tráfico transatlántico, entre los que se encontraba también numerosos extranjeros que lograron acceder al mismo pese a las cautelas de la Corona. Fue un colectivo que ejerció notable influencia en el gusto artístico sevillano, máxime cuando las élites sociales, que tradicionalmente habían sido determinantes en ese aspecto, cedieron su espacio. Durante los siglos del barroco se produjo la marcha de las más influyentes familias sevillanas a la Corte, dejando en solitario a la iglesia como principal protectora de las artes locales y consolidando a la catedral en el centro de este ámbito de influencia cultural[2]. En realidad, el templo mayor, más allá de sostener una gran demanda de obras de arte, con el consiguiente efecto en el desarrollo de los talleres locales, fue un ente de notable poder económico que ejerció una gran influencia socio-cultural. En torno a sí reunió a un importante sector de la sociedad local, conformado mayoritariamente por mercaderes y gente de negocio, repartidos en su mayor parte por los aledaños, entre las collaciones de santa María, santa María la Blanca, san Bartolomé y santa Cruz, así como san Nicolás y san Isidoro. (fig. 1). Y así tenemos una alianza no pactada que conectó al principal templo de la ciudad con este grupo de poder económico y de creciente influencia en el ámbito cultural. Si bien la catedral actuó como impulsor del gran arte, no rechazó el "menudeo", una ingente cantidad de objetos suntuarios e incluso curiosidades, muchos extraídos de este flujo americano. Y eso mismo ocurre en los hogares sevillanos, distinguiendo los de los potentados, que además de esas "menudencias" se dotaron de enseres de mayor entidad. A través de los documentos suscritos por los agentes del comercio indiano tenemos una idea aproximada de la animada circulación de obras de arte, con el ingreso de muchas de procedencia foránea, que modificó sustancialmente el contenido de las colecciones locales. Con ser el arte religioso mayoritario, no es el más significativo, en tanto que aumenta la presencia de *países*, bodegones, *fruteros y ramilletes*, y, en menor medida, retratos, galerías reales, mitologías. También se ha podido verificar la importancia numérica de obras pictóricas sobre escultóricas; así como la pervivencia del gusto por las rarezas, fruto en

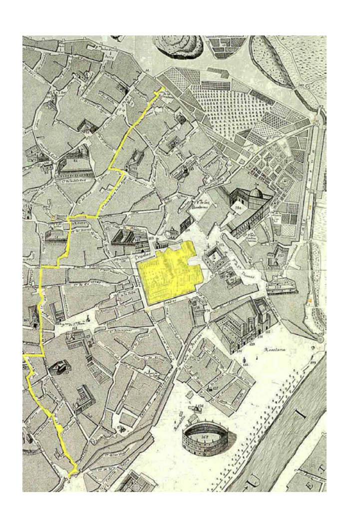


fig. 1 Manoel Coelho, y Joseph Amat. Plano topográphico de la M. N. Y M. L. ciudad de Sevilla. 1771. Fragmento con la collación de santa María, centrada por la Catedral.

muchos casos por el nexo aún vivo con las Indias. Aun sin el rigor estadístico, tenemos el respaldo de las abundantes evidencias documentales.

Las fuentes son generosas y permiten conocer esta realidad, aunque se resisten a alumbrar un aspecto que he querido situar en el centro de este ensayo: separar aquellos objetos que la sociedad sevillana consideró más valiosos de entre sus propiedades mobiliares. En este sentido he de reconocer que los resultados de esta pesquisa han de considerarse el punto de partida de una revisión documental más profunda, que se hace necesaria para comprender este capítulo fundamental en la historia del gusto artístico sevillano.

Gestos... sobre el papel

Las evidencias documentales permiten apenas vislumbrar una realidad muy compleja, que no se puede definir en poco más de una decena de páginas. Para sacar provecho a las citadas fuentes notariales, no basta la inmersión profunda, sino más bien la observación atenta y mejor si se confronta con impresos de época. Y aunque no sean impenetrables, muchos de esos documentos, sobre todo el tipo que nos interesa (el inventario de bienes), desvían la atención o confunden. No siempre tenemos la suerte de que se redacten con la ayuda de un perito, ya sea artista o erudito, cuando por lo general son obra de los propios escribanos, que transmiten una información superficial. No siempre ponen empeño en ser explícitos en sus registros, privándonos de una información de calidad que podría ayudarnos en nuestra prospección. Cuando en un inventario de bienes, donde se relacionan cerca de treinta piezas, apenas se dice "*diez cuadros de deuociones… otros ocho pequeños de deuocion… otros cinco de a bara y quarta de deuoçion… otros ocho pequeños ordinarios debocion…*", nos quedamos sin los datos esperables para construir nuestro ensayo[3].

Tenemos que interpretar, pues, los "gestos". Son múltiples, y en cierto modo nos ayudan a traspasar la capa superficial en la que solemos movernos para construir hacer nuestra interpretación de la vida cotidiana. Datos que reflejan el impulso por proteger un bien, por garantizar su conservación más allá del deseo de posesión. En los testamentos abundan referencias a legados de bienes a familiares, conocidos o instituciones religiosas; muchas veces iconos queridos, imágenes de devoción familiar o particular. No es habitual que se haga descripción del estado de las piezas, pero cuando ello ocurre tenemos la oportunidad de evaluar el interés del propietario por las mismas, sobre todo cuando se alude a la pérdida del marco o el deterioro del lienzo.

Entre los bienes de Alejandro Massi se asientan cuatro oleos medianos, "*el uno hecho pedaços la guarniçion*"[4]. En tanto que entre los del capitán Martín Rodríguez de Medina hubo "dies payses contraechos pequeños"[5]. En ambos casos se refleja una inquietante realidad, el abandono de algunos de esos bienes y consiguientemente su deterioro.

No abundan las referencias a la calidad de los objetos artísticos. Incluso cuando las hay, no es seguro el sentido último que tienen. Epítetos como rico, bueno o fino, lo podemos encontrar aplicado a una obra de arte, aludiendo

más a la calidad material de la misma. Así leemos en la dote de doña María Vela González de Arcaute: "*treinta y dos laminas rricas de guarniçion de ebano con pintura de deboçion de mas de bara y quarta y bara y mª a treinta pesos.*"[6]. Y "*nuebe rramilleteros de mas de bara de colores finas a çinquenta Reales.*"[7]. O "*doce sebilas quadradas buenas a diez y seis rreales montan çiento y nobenta y dos Rs*"[8].

También son elocuentes las alusiones a las piezas únicas de devoción, imágenes de Cristo o de la Virgen, como manifestación del valor votivo de las mismas.

Caso aparte es el de los objetos que aparecen expuestos, guardados en vitrinas y componiendo series, que nos habla del interés del propietario por hacer ostentación de los mismos o simplemente por el disfrute de esa posesión. Se han podido documentar varios testimonios del gusto por coleccionar objetos curiosos traídos de América. No voy ahondar en este capítulo del coleccionismo, que constituye sin duda la pervivencia de una tradición que se remonta al siglo XVI cuando menos[9]. (fig.2)



Fig. 2 Anónimo, esc. huamanguina. San Miguel Arcángel. S. XVII. Museo de América, Madrid. Talla en piedra de Huamanga.

Pese a lo dicho, es de resaltar que la diversidad reina en el espacio doméstico, tanto como la desarticulación mobiliar. A través de los inventarios se nota la acumulación de objetos artísticos y decorativos, reunidos sin un guión previo. A la vista de esas inconexas relaciones artísticas, ¿cómo saber que un objeto tiene más valor que otro? ¿En qué nos basamos para distinguirlo? Podría ser por su número, por su ubicación en la casa o por su disposición, también por el material de que está hecho o por la procedencia; igualmente, resulta llamativo en el caso de objetos que se repiten y forman colección. Ello complementado por la información que se posee sobre coleccionismo y gustos artísticos, nos permite separar los elementos más apreciados en los hogares sevillanos.

Dio sentido al espíritu acumulativo de cierto sector de la población sevillana, desde tiempo remoto, el afán por atesorar objetos de valor. La posesión de elementos suntuarios era frecuente, al menos entre quienes ostentaban un estatuto acomodado. Joyas, piezas de plata y oro y, también, dijes de perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas. Que se puedan tasar como estos objetos suntuarios, también entre familias de cierta posición social, se encuentran los tapices. Algunos sirvieron incluso como prenda de trueque o aval. Así lo ilustra uno de tantos casos, el de Francisco de Conique que dio a cuenta de un dinero prestado "vna tapiçeria muy rica de los nueve de la fama", *apreciada nada menos que en 60 reales cada ana*[10].

Alguna vez pude leer en los documentos referencias a recuerdos familiares o regalos especialmente apreciados. En esa misma línea se encuentran aquellos enseres que evocaban a un familiar o incluso al linaje. Y también en ese ámbito se localizan los enseres que tienen asignado un papel simbólico o emblemático, cual es el blasón.

De otro lado, una sutil asignación que me permite encontrar cierta conexión entre la pintura devota y la dueña de la casa. Deriva del reparto de bienes en-

tre los herederos de un acomodado maestro barbero y cirujano, Fernando Pérez Oller, que entregó a su hijo Mateo *"seis quadros de los enperadores Romanos", "cinco payçes y seis fruteros" y "dos quadros de dos beneçianas", y a su hija Ana de la Vega "ocho enperadores seis grandes y dos pequeños", así como "ocho quadros de diferentes deboçiones"*[11]. ¿Estaría atendiendo a una pauta social, en la que la mujer era la depositaria del culto del hogar? Quizás tendríamos que estudiar en detalle la carta dotal para verificar este extremo, contraponiéndola incluso con otro tipo documental generado al tiempo que se producen los desposorios, el capital de bienes del hombre[12]. Y a través de ella descubrimos la existencia de objetos suntuarios y pinturas de corte religioso, sobre todo devocionales. La naturaleza de la dote, como bagaje de la desposada que ha de servir asimismo para atender ciertas necesidades funcionales y expresivas del hogar, motiva el que en ella haya obras votivas.

Entre valor y precio

El proverbio de Antonio Machado, "Todo necio / confunde valor y precio", nos da pie para preguntarnos[13]: ¿cuál es el valor de los objetos cotidianos, cuál su precio? Ya lo hemos visto en las fuentes, donde muchas veces son tasados y pocas apreciados. Y de esto último quisiéramos saber en la documentación. Y en ello me he empleado para hacer este estudio, intentando retribuir a algunos bienes su valor más o menos reconocido. Leyendo pasajes, que suelen ser obviados por su insignificante aportación a la historia del arte, he vislumbrado lo que para muchos sevillanos eran las prendas más valiosas, más allá de su precio. Y a veces gracias a ciertas "explosiones sentimentales" que el notario público ha tenido a bien tomar en consideración, lo que hoy agradecemos para llegar a construir esta vertiente de la historia cultural.

Ya en su momento llamé la atención sobre los testamentos nuncupativos, redactados a instancias del titular, pero en condiciones anómalas. Y concretamente se dieron en abundancia en los meses en que la ciudad estaba siendo asediada por la peste negra del verano de 1649[14]. Y así nos podemos encontrar fragmentos como el del escribano que dio cuenta del fallido intento de inventariar los bienes de Andrés Chamorro, en su casa de la collación de santa Marina, pues no se hizo

> *"conforme se debio azer por que quedaron ocultos y por ynbentariar otros muchos bienes y haçienda del dho andres chamorro como entonzes se lo dijo este otorgante a la dha doña catalina de la Cuadra diçiendole: señora doña catalina vna cossa son los juezes vmanos y otra cosa es el jues dibino para los juezes vmanos se cunple bastantemente con ynbentariar los bienes que pareze estan a los ojos que tienen vn onbre onrrado pero en el quando a hazer el ynbentario ante el jues dibino se debe ynbentariar hasta vna rrodilla porque bale dineros para que asi se saque lexmente el quinto del dho andres chamorro y debe cada uno su lexma"*[15]*. El honesto empleado público cuenta, sin el corsé profesional, cómo se ha de cumplir con honestidad para restituir la legítima a sus propietarios, bajo el juicio divino, más que el humano. Y que la justicia suprema exige un inventario exhaustivo ("hasta una rodilla"),*

porque todo tiene su valoración económica. Se produjo una curiosa mezcla de conceptos y de percepciones, lo divino con lo humano, el valor con el precio[16]. De esta índole se pueden leer muchos más documentos, cuyo descubrimiento es más casual que pretendido. Esos inesperados encuentros con la trama profunda de las escribanías públicas son la base de una futura publicación en que volveremos sobre esta materia.

I. Lo mejor de cada casa

Hablamos de "valor" y no de "precio". Sin embargo, mientras que este último tiene una dimensión mensurable, el otro escapa a todo encuadre objetivo. Entonces, cómo calcular el valor de un objeto. Y más a través de la mirada miope del escribano. Con suerte encontramos datos aprovechables, como los referido a la calidad material de una prenda. A veces, hay indicios fiables en relación con estos bienes, como el hecho existir constancia de tratarse de un regalo o asociarse a un suceso vital. Por estimular los recuerdos familiares, tal vez siendo depositario de la imagen del linaje. El carácter emblemático o simbólico hace de ellos "tesoros" familiares. Y por no seguir, sólo mencionar otro signo de la singularidad de un objeto: el que sirva o represente a la devoción particular o familiar.

Cuando una escultura o una pintura de devoción se incluyen entre las más preciadas posesiones, su conservación preocupa y su transmisión se impone. Abundan las referencias documentales a la entrega de estas joyas familiares a comunidades religiosas, para su tutela y el mantenimiento de su devoción. Sin ir más lejos recuperamos el pasaje del testamento de doña Leonor de Ortega, viuda de Francisco de Fuentes, donde se dispuso:

> "*Yten mando y es mi boluntad que vna ymajen de bulto de bestir que tengo en mi casa que es de mi deboçion y nonbre de nuestra sra de los reyes mando se le de a el convento de San Pedro de alcantara de esta çiud que es de descalsos de mi Pe st franco q esta en la collaçion de st andres y les pido por amor de nro sr me la coloquen y tengan en la ygleçia nueba que de presente estan labrando*"[17] (Fig.3)

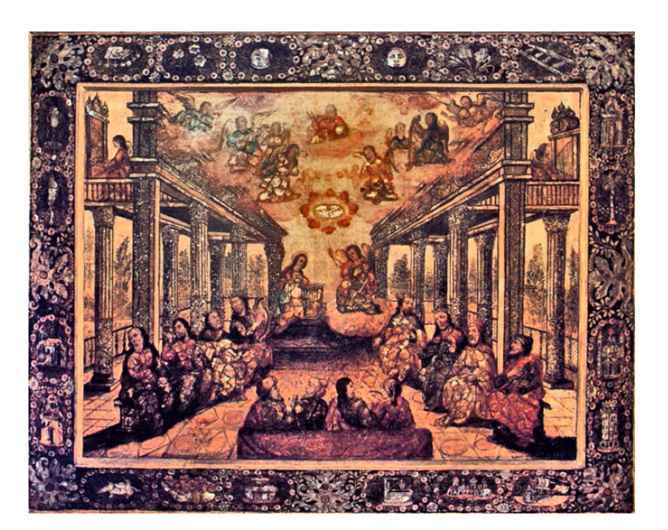


fig. 3. Anónimo. *Alegoría de la Encarnación*. F. s. XVII-p. XVIII. Óleo con incrustaciones de concha. Hermandad del Dulce Nombre de Jesús. Sevilla.

Conocida es la cultura artística de algunos sectores de las élites sevillanas. Aunque la posesión de obras no habla de su valoración como objetos artísticos, al prevalecer de manera habitual su sentido simbólico o expresivo, hay pasajes en la documentación que permite descubrir una sensibilidad que nos ayudaría a generar un marco de referencia sobre los gustos artísticos de este sector de la sociedad. Sin embargo, no es fácil inferir de los áridos protocolos datos certeros que nos permitan conectar con los gustos estéticos. Nos sorprende, por ejemplo, que una familia de la prosapia de los flamencos Antonio y Coninque, pudiera tener pintura de reconocida mala calidad ("un quadro del deçendimiento de la crus biejo mala pintura"[18]), obras en mal estado, de la que se menciona un Crucifijo ("*vn lienço de pintura al tenple muy biejo y rroto de un xpto crucificado*"[19]), un bodegón con marco viejo, o bien la Piedad que ni siquiera lo tiene[20]. Y no será la única alusión a estos "residuos" artísticos que ponen en duda la solvencia en materia de gusto estético de algunas de estas familias.

Si buscamos indicios sobre el consumo habitual de arte y de objetos suntuarios, nos vamos a encontrar con uno de los más elocuentes, referido a la serie de encargos pictóricos. En ellos se alude explícitamente a ciertos temas que eran del gusto de un importante sector de la sociedad, que solía comprar obras al detalle y no necesariamente al propio artista[21]. Zurbarán, con su taller, era muy dado a producir masivamente para América[22]. Otros pintores también acudieron a este sistema de venta masiva, proporcionando incluso obras que no eran suyas. Por aportar más referencias documentales recuperemos el contrato firmado entre el pintor de imaginería Francisco Hernández y el alemán Nicolás Cordes Denon, del que entresacamos este pasaje: "*me obligo de le hazer y entregar çiento y çinquenta lienços de a dos baras y quarta de alto y bara y terçia de ancho de angeles y birgenes de cada cossa lo que el susodho pidiere*"[23].

El que un marchante alemán pidiera semejante cantidad de lienzos, realizados en tan poco tiempo, con la consiguiente merma de calidad o al menos con las lógicas limitaciones creativas, habla del interés icónico de las piezas. Imágenes de devoción, ángeles o vírgenes, mártires, que llegaban al público más por su mensaje que por su acabado, por lo que los 46 reales en que se apreciaron no iba a ser un grave obstáculos para la compra.

De aqui y allá

Aunque no es la primera vez que se documenta la existencia de objetos exhibidos en grupo, reunidos por la procedencia, función y formas, me parece interesante remarcar lo acopiado por Santiago de Cruzelaegui y expuesto en un "escaparate de la ssª alta con puertas de vidro"[24]:

Yten seis jicaras de coco guarnesidas de filigrana de platta con sus tapaderas.
Yten otras seis guarnesidas de plata con sus tapaderos.
Yten vn baseo de vnicornio con pie de plata.
Yten dos posillos de china guarnezidos de filigrana de plata con sus tapadera.

Yten vn cofresillo que parese ser estañado.
Yten dos calauasitas guarnezidas de plata con sus tapaderas.
Yten seis cocos guarnesidos de plata sin tapaderas.
Yten otras seis jicaras de calauaza guarndas de palta sin tapadera.
Yten tres Guebos de abestruz con sus azas como agua-//vto manil con picos pintados.
Yten trese taças y dos posillos de china sobredoras.
Yten tres tazas blancas de china con sus tapaderas.
Yten dos tazas azules de china, otra blanca, dos botezillos con sus tapaderas.
Yten dos aguamaniles de china sobredorasdos, dos leones de China.[25] (Fig.3)



fig. 3. Vitrina con cerámica española. Populart, Sevilla.

Es un muestrario de rarezas de Indias, testimonio de las adquisiciones de una persona que participó en la Carrera. Y todas dispuestas ordenadamente en su vitrina, lo que abunda en esta percepción. Todavía a mediados de siglo XVII seguían ingresando por el puerto de Sevilla cajones llenos de objetos curiosos y raros de las posesiones americanas. Muchas otras escrituras notariales alumbran esta realidad. Leamos una toma tomada al azar, la carta de pago firmada por don Luis Salvador, al recibir del capitán Pedro de Medina Malo tres cajones de género traídos de Nueva España. Entresaco lo siguiente:

"Una petaquilla de pellejo de tigre guarnecida de yerro… y seis jicaras de guatimala [sic] guarnessidas de plata… un escritorio que diçen es hecho en el Japon de oro plata açero y hierro de figuras de reliebes y veinte y seis piedras vessares chicas y grandes… vn jaro y chocolatero de china pintado y çinco piessas de piedra de tecapil pintadas"[26]

Y sigo con Andrés Chamorro, que murió en julio de 1649, a consecuencia del contagio. De él nos quedó una relación tardía de bienes, entre los que figuran varios crucifijos, siendo de resaltar "*dos ymajenes de xpto nuestro señor cruçificado de caña echa en la china que los trujo don melchor de melo para el dho andres chamorro*"[27]. (Fig.4)



fig. 4. Juan Correa, México. *Virgen de Guadalupe*. Iglesia de san Nicolás, Sevilla. 1704

En este punto podríamos desgranar incontables documentos ilustrativos del ingreso de imágenes votivas en los hogares sevillanos, provenientes de los puertos de ultramar. Y aunque son muchas las medallas, cobres y pinturas de la Copacabana o la *guadalupana*, apenas queda constancia material de este flujo. Sólo las diversas versiones de la Virgen de Guadalupe dejaron rastro evidente de esa circulación. Y ello se debe en gran medida a los legados testamentarios efectuados a favor de iglesias y capillas. Y aunque sin apenas indicios documentales, también hay que resaltar la presencia en los espacios sagrados sevillanos de crucifijos mexicanos. Es posible que esta peculiar estética, que tanto llamó la atención a la sociedad sevillana, acabara condicionando la evolución de la plástica local. Por qué no reconocer en la peculiar concepción de algunas imágenes barrocas sevillanas, policromada con un especial efecto dramático (Fig.5).

No voy a ahondar más en este asunto que ha sido estudiado casi con "obstinación". Sin embargo, no podemos ignorar el cambiante significado de estos objetos con el transcurso de los años, como se ha puesto de manifiesto. Es posible que ya no rija "imaginar América", tal como ocurrió en las primeras décadas del XVI, con la ayuda de estos elementos exóticos traídos de ultramar[28]. ¿Qué mueve a la sociedad de mediados del XVII a acopiar estos objetos singulares? Entre la actitud quinientista, a la búsqueda de lo peculiar, y el espíritu ilustrado, que persigue "lo interesante" o por ampliar la categoría, "lo pintoresco", como signo del buen gusto[29]. Sea cual fuere la razón por la que lo americano ingresó en los hogares sevillanos, lo cierto es que no hay que



Fig. 5. Anónimo mexicano. Cristo del Capítulo. Iglesia de Santo Domingo. Bornos, Cádiz. 1553.

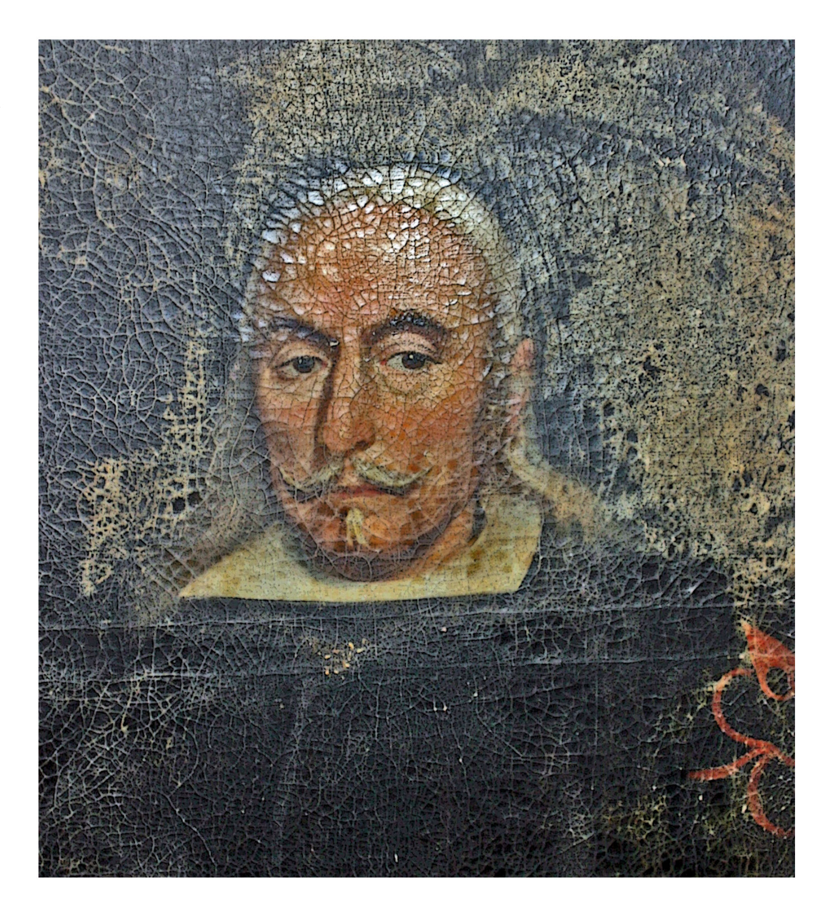
perder de vista a los responsables último de que ello ocurriera: los agentes de la carrera de Indias, especialmente. En otro lugar atribuí a los cargadores de Indias una significativa influencia en esta materia. Me ratifico, aunque dejo para otro momento los matices[30].

II. En-seres

Entretanto, hay que seguir leyendo los documentos a medida que nos acercamos a la compleja realidad de una ciudad renacida tras de una grave crisis demográfica que afectó a las mentalidades. Aun con las heridas abiertas, la ciudad procuró mantener viva la llama que la alumbró, haciéndola brillar y dándole esplendor. Aparte de los mercaderes hispanos, todavía son muchos los extranjeros asentados en ella, esperando las migajas que quedan del opíparo banquete indiano, aunque también los hubo atendiendo la demanda interna[31]. En parte las cifras son elocuentes: en el siglo XVII hubo 1628 individuos matriculados en el Consulado de Mercaderes, una cifra abultada, que se redujo a un tercio en el siglo siguiente (595).

Sin duda sería el momento de redescubrir a esta comunidad de agentes del comercio, recuperando la información acerca de sus hábitos, formas de vida

Fig. 6. Diego López. Retrato de Juan Eusebio García Príncipe. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 1686.



y los espacios en que desenvolvieron, para conocer más acerca de "lo mejor de cada casa", pero sería una prolija información para la que no tenemos espacio y que, por otro lado, ya es sobradamente conocida[32]. Reparemos al menos en algunos individuos, como el almirante Pedro Corbet, cuyo impresionante retrato, presidió el hospital de los Venerables, en cuya creación intervino; o Juan Eusebio García Príncipe, de penetrante mirada, conocido por el magnífico retrato que le hizo Diego López (Fig. 6). Sus retratos nos permiten ponerle cara a dos personajes que podrían ejemplificar el perfil de estos individuos que tanta influencia ejercieron en la ciudad.

La riqueza es patente en estos hogares. Ellos son dos de los más representativos, tanto por los cargos asumidos, como por el hecho ya remarcado de que tienen rostro. Pero son muchos otros los que han dejado un rastro claro en las fuentes documentales, representando un grupo de poder económico que guardó en sus hogares objetos artísticos y suntuarios, por no hablar del mobiliar. Por ello nos pueden ayudar en nuestras indagaciones, para lograr componer el mapa de los gustos de la sociedad sevillana[33].

El gusto artístico y el acopio de objetos

Considerar el gusto artístico, tanto como la sensibilidad cultural, es clave para explicar las diversas actitudes con relación al modo de acopiar objetos, artísticos y de otra índole. No abundan los textos autógrafos que nos permitan conocer el comportamiento real de los individuos, sobre todo el impulso que les llevó a adquirir estos bienes. De la Iglesia tenemos más noticias, porque se conservan muchos documentos relativos a la toma de decisiones en la incorporación de piezas artísticas a sus edificios, aunque disminuyen los indicios sobre la compra o la recepción de elementos suntuarios no orientados al culto[34].

Cuesta reconocer en la sociedad sevillana, al margen de las élites, perfiles nítidos de coleccionistas; ni siquiera hay testimonios evidentes de los criterios que la impulsa a adquirir objetos artísticos, a los que ni siquiera sabemos si valoraban como tales. Cuesta caracterizar el gusto de este sector social.

Los bienes poseídos tienen más que ver con determinadas afinidades, que con una bien estructurada demanda coleccionista. Son muchos los ejemplos que ilustran la asociación entre el perfil profesional del propietario y determinado objetos artísticos u ornamentales. Entre los pobladores foráneos, holandeses o flamencos, son frecuentes las elocuentes referencias a la escena de vida. Como los "doçe lienços a el olio pinturas de ptos de mar de flandes" que poseyó Hernando Cant, quien era natural de Brujas[35]. La influencia de esta comunidad se hizo notar en materia artística. En el crisol sevillano, el ingrediente aportado por este colectivo se puede separar. Lujo y visiones de otros mundos, como se deduce de un repaso a la documentación. Si bien la tapicería era habitual en las casas de las familias acomodadas desde el siglo XVI, ahora sigue estando muy presente merced a este refinado gusto europeo. Los telares de Bruselas siguieron atendiendo cierto sector de la demanda local. Y en cuanto a los muebles, cabría pensar en la influencia del refinado gusto flamenco, acrecentado en el uso de materiales nobles llegados de ultramar. Pero, como ya refería en cierta ocasión, los talleres locales se adaptan a una demanda que crece, influida por estas sensibilidades tan dadas al detalle costoso. Sin ir más lejos, recuperemos un contrato firmado por un ensamblador, para hacer "*vn contador de cinco quartas de largo y tres de alto de marqueteria de Euano y marfil y molduras de Euano y por defuera cubierto de Palo mulato y naranjo acauado en toda perfesion con serraduras y bisagras y laminas ecepto bronçe y dorado todo lo demas acauado en toda perfecion en lo tocante a mi arte*"[36].

En los hogares a los que hemos podido tener acceso descubrimos la presencia de obras de arte poco habituales en el medio local. Así en la casa de la hija del genovés Rolando Gandulfo, Magdalena Leonarda de Yrunsun, nos encontramos "Siete sibilas grandes de cuerpo [¿entero?]", que ingresaron en la casa como parte de su dote[37]. Lo mismo que pudo ocurrir con los "doçe quadros de medios cuerpos de matronas Pintadas en tabla", que pertenecieron a la viuda de Enrique Jansen To, doña María de Suriago[38].

La apertura de miras benefició la colección con una amplia gama de temas y opciones materiales. Tuvo pinturas sevillanas, flamencas, italianas e incluso algunas originarias de Ultramar; lienzos, tablas y láminas; asimismo, poseyó



Fig. 7. Ignacio de Ríes. *La conversión de San Pablo.* Capilla del capitán Contreras, Catedral. Segovia. 1653.

una desproporcionada cantidad de pinturas de temática profana, entre las que se cuentan *marinas, fábulas, batallas o ermitaños*.

De ahí que el capitán Martín Rodríguez de Medina dejara a su muerte "quinze láminas en cobre medianas y chicas de flandes", quizás de la misma procedencia pudieran ser los "seis países medianos finos" y los "quatro liensos sin guarnizion con unos hermitaños"[39]. Entre las representaciones religiosas cabe destacar la que representa *la conversión de san Pablo*, que ya habíamos conocido en los hogares de otros comerciantes, como patrón *de facto* de los profesionales del tráfico mercantil[40] (Fig. 7).

Alejandro Massi estuvo afincado en la ciudad, pero es probable que fuera forastero. Por la escritura notarial suscrita por su viuda sabemos que acumuló muchas obras pictóricas, entre las que destaca, por su número, las de temática profana. Hay que resaltar "siete quadros al olio con vnas naues, el vno grande y los demas mediaos", así como "una Armada". También *Historias de Faraón, países, fruteros, ramilleteros* (quizás son sean lo mismo "vnos canastitos de flores"), además de una guirnalda ("vna ymagen de nra Señora con vn niño Jesus en braços dentro de vn çerco de flores", "un aguador" y varias tapicerías ("de Jacob", "de la fundaçion de Roma" y "de un festin")[41].

El capitán Melchor de Torres poseyó numerosos países. Sin duda, era el paisaje el género más habitual y quizás más apreciado, al margen de la pintura religiosa. Poseía láminas de cobre y lienzos de procedencia flamenca, de entre ellos una docena de países; en total tuvo hasta veintisiete obras con esa misma temática, incluyendo "quatro payses y bodegones medianos" y "sinco quadro payses de fruta medianos"[42].

Mención especial merecen las rarezas orientales e indianas que a mediados del XVII son habituales en los inventarios de bienes, sobre todo de aquel sector de la sociedad más cercano al puerto de Indias. Sin embargo, serás las obras de devoción las más frecuentes en esas consignaciones públicas. Son numerosos los hogares en los que sólo se citan pinturas y esculturas de devoción. Así ocurre con el de Domingo Barrero, en el que hallamos:

> *"Yten diez cuadros de deuociones de a bara y qta.*
> *Yten otros ocho pequeños de deuocion.*
> *Yten ottros cinco de a bara y quarta de deuoçion.*
> *Yten otros ocho pequeños ordinarios debocion.*
> *Yten otros dos grandes de debocion de san frco de paula y un sto xpto.*
> *Yten vn santo xpto amarrado a la culuna [sic] y un san miguel con su peana cada uno de mª bara y un santo xpto crucificado de pasta de tres quartas con su sitial.*
> *Yten una ymagen de nra sª de media bara bestida."*[43]

O el caso de Juan Hernández, que vivía en el corral Nuevo de la Carpintería:

> *"Ytten dies y nueve quadros pequeños de pinturas de deuosson ordinarios biejos.*

> *Ytten vn quadro de bara y media de largo de el angel de la guardia sin guarnisson.*
> *Ytten vn exse omo pequeño de bulto con su tauernaculo pequeño."*[44]

Por su lado, el pasamanero Francisco Farfán de los Godos poseía al casarse, según tasó un pintor ("de quadros q se apreciaron por vn pintor"):

> *"La madre de dios de los reies en qta y quatro; san antonio, lo mesmo; El santo Rei don fernando (55r); san xptobal (55); san eligio papa (44); san miguel (30); santana quadro pequeño (66); seis quadros a ocho Rs q son (48); san fraº de paula (44); la madre de dios de la rosa (44); ocho paises a doze rs q son (96); santa elena quadro grande (44); san Isidro Labrador (66); san antonio (18); S Juº y nra sª del carmen, vna veronica y dos paises (30); un Sto xpo pequeño (66); tres quadros de a vara con guarniçiones doradas de nro sr x st elena y san xptobal 132; nra sª del Silençio guarniçion dorada 44"*[45]

Y, por no alargar más, mencionar por último que en el hogar de la marquesa de Casares, doña Ana María de Armenta, sorprenden algunos detalles, no tanto la relevancia de la tapicería, uno de cuyos tres conjuntos –de Bruselas-tenía el "titulo de fructus bell", como la temática de las pinturas[46].

Entre artistas y artesanos

Otra vía hacia el conocimiento de los "afectos", es el de los nombres artísticos citados en la propia documentación notarial. La mención los autores de algunas de las obras relacionadas en los inventarios de bienes es posible cuando el escribano recibe la información, ya sea de un perito tasador o afin. No necesariamente son opiniones bien fundadas, dudo incluso que acierte con los nombres. Es posible que se mencionen a Murillo (*Morillo*), Valdés o Herrera, entre otros, como manifestación del valor de las obras a ellos asociadas. Con ellos son ciertos artistas flamencos e italianos los más habituales, en especial Rubens. A los sevillanos les resultaba muy familiar el estilo de estos grandes maestros, sobre todo Murillo. Y no es raro que en algunos inventarios aparezcan varias referencias al creador, como en el caso de Pablo Garçoni, poseedor de una *santa Catalina* y una *Ascención de Nuestro Señor*[47]. Algunos solían firmar sus propios bocetos, sobre todo Valdés, al que se le atribuyen bastantes ejemplares en colecciones particulares. Así quedó constante en el inventario de los bienes de Carlos de Licht: "otro pais borron de Valdes de Herodes, y los Ynnoçentes de bara de largo y tres quartas de alto"[48]. Cabría pensar en la existencia de relaciones entre comerciante y artista y que el dibujo fuera un regalo. Por la fecha en que aparece registrado en el inventario, cabe pensar en la proximidad entre el ingreso de la obra en la casa de Licht y su elaboración. El propio Licht, que ejerció como pintor, tenía obras de otros pintores locales.

En esta coyuntura tan favorable para la actividad de los hombres de negocios, foráneos en su mayoría, se entiende la creciente presencia de artistas que ponen a prueba las ordenanzas gremiales: artistas venidos de fuera al albur

de las posibilidades de negocio que todavía ofrece una ciudad que, pese a su decaimiento, sigue siendo cabeza de una importante red mercantil. Los nombres que se han divulgado de individuos que abren tienda en la ciudad, con el beneplácito de la ciudad, tras de superar el pertinente examen. De entre todos los conocidos, cuya obra se pierde en la masa de anónimos sevillanos, ocupa un lugar preferente Cornelio Schut. Su estancia en Sevilla sin duda ha de estar acreditada por la necesidad de abrirse espacio. Y aunque por obligación debió de examinarse en la ciudad, es posible que viniera con el aprendizaje hecho de su país de origen. Quizás alguna responsabilidad tuviera su suegro, José de Arce (Aertz), un afamado escultor que se integró en la ciudad, después de una largo periplo, desde su país hasta Sevilla, con una parada importante en Roma[49]. Y si Schut logró cierta notoriedad en el seno de la comunidad de pintores sevillanos, obteniendo cargo en la Academia que se había fundado a mediados de siglo, no ocurre lo mismo, que se sepa con sus coterráneos, de los que se sabe poco, ni tan siquiera se ha podido separar obras que permitan reconocer sus respectivos estilos[50]. Hay, no obstante, abundante documentación que confirma el arraigo de los pintores y sus conexiones con el medio. Aunque hay detalles que avisan de ciertas peculiaridades. Si leemos las actas de la Academia de Murillo, redactadas por Schut como secretario, descubrimos que aún tiene dificultades con la lengua del país de adopción. Otro dato sujeto a interpretación, el distrato firmado por Juan Van Mol, por el que deja de enseñar el "oficio y arte de pintor" a Antonio de Vargas, "por quanto el dicho antonio de bargas no quiere estar con el dho otorgante"[51]. A diferencia de la mayoría de los pintores, estos maestros habían optado por alojarse más cerca del centro neurálgico de la ciudad. Van Mol vivía en la calle Sierpes.

Y no es menor la noticia que dan muchos documentos relativa a la procedencia flamenca de muchas pinturas. Se ha convertido en un sello distintivo que reconoce los propietarios o herederos de los bienes, lo que por tanto se convierte en un mensaje de calidad y de aprecio. Por traer un ejemplo a colación, recordemos que don Francisco de Avellaneda recibió como legítima de su padre un conjunto de bienes, entre los que se mencionan: "doy payses de flandes [y] vn quadro de flandes de la anunsiasion…"[52].

De otro lado, hay que descubrir que el acrisolado gusto sevillano provocó cambios en los talleres artesanales, acomodándose ante todo a la demanda y llegando a renovar los productos y las materias primas utilizados. Desconocemos desde cuándo se trabajó en Sevilla el carey o el marfil, sí tenemos constancia de la creciente importancia de la filigrana. Aun así, como la documentación refleja, tanto los materiales exóticos, como técnicas atacadas por excesivamente decorativas, gozan de creciente importancia en los obradores. Entre las noticias más llamativas se encuentran las que ilustran la popularidad del trabajo en carey. Sabemos, por ejemplo que en 1716 trabaja en la ciudad José Muñoz de Baena, que se titula "caxetero de carei". Por las mismas fechas Pedro Florencia es conocido por "hacer cajetas de carey y sortijas de lo mismo". Y con el carey, el coral o piedras preciosas, como la esmeralda, son utilizados para enriquecer no sólo la joyería sino las obras suntuarias destinadas al culto religioso. Recordemos, por ejemplo, el sagrario que preside el

altar de la parroquia de la localidad gaditana de Setenil de las Bodegas, cuya falta de filiación nos priva del conocimiento de su procedencia.

La localización de los objetos artísticos también contribuyó a su valoración. El hecho de que el patio requiriera series pictóricas para decorar los muros, de acuerdo a una tradición que bien podemos conocer por los conjuntos monacales, les otorgó el valor de objeto necesario. Necesario para responder a una costumbre, por tratar de componer el puzzle decorativo de la casa. Conocíamos patios decorados por paisajes. Por su formato y su contenido era una temática que se acomodaba bien a estos espacios abiertos. Pero también se asignaron a estos ámbitos abiertos otras secuencias decorativas. Es el caso de los "doçe enperadores pª patio usados a dos ds", que llevó al matrimonio doña María Vela González de Arcaute[53]. A este mismo espacio iba dirigida la serie "dies payses de ermitaños" que aportó doña Juana de León, en su dote[54].

No hay duda de que los retratos de los antepasados forman parte de las joyas artísticas de la familia. El valor de estas pinturas es diverso, grande sobremanera, para los dueños de la casa y sus descendientes. Se guarda como objeto elocuente, que habla del linaje. Pocas casas pueden envanecerse de atesorar semejantes bienes, con la identidad de los efigiados. El trasiego de lienzos de generación en generación se puede seguir, en la distancia y entrecortadamente, por los protocolos notariales, que dan cuenta de regalos, traspasos o entregas de algunas de estas piezas. Valga, a título de ejemplo, el de doña Magdalena Enríquez, que recibió en herencia, de su abuela, un retrato: "Yten un lienzo con su guarnición en que está retratada mi abuela"[55].

Para las fechas que manejamos resulta muy llamativo el caso del flamenco Alejandro Carlos de Licht, como poseedor de la más completa galería de retratos que conocemos. En el inventario de su esposa se relacionan los siguientes cuadros:

> *Ytten vn liensso Rettratto del Abuelo del dho Dn Alexandro de vara menos dos dedos de Altto y mas de dos ttercias de ancho con moldura sin Dorar de esculttura de media quartta de Ancho.*
> *Ytten ottro liensso Rettratto del [sic] Abuela del dho dn Alexandro del mismo tamaño ttodo.*
> *Ytten ottro Liensso rettratto de vn ttio del dho dn Alexandro del mismo ttamaño ttodo.*
> *...*
> *Ytten vn liensso rettratto =del Padre= [añadido entre línea] del dho dn Alexandro Carlos de Licht de mas de bara de altto y de dos terzias algo mas de ancho con moldura de Botton Dorado.*"[56]

Asimismo:

> *"Ytten vn rettratto en ttabla de la madre del dho dn Alexandro Carlos de Licht de Altto con moldura De Escultura sin Dorar.*"[57]

Este sistema expresivo evoca a las salas de respeto del ámbito cortesano, donde se alineaban las efigies de los distintos miembros de la familia reinante. Elencos dinásticos que se dispusieron igualmente en los hogares nobiliares, donde se intercalaron con la genealogía de la familia reinante. En cierto modo, así se puede entender que en la casa de Licht, junto con los retratos familiares se encuentre "vn Rettratto de nro Rey y señor Don Phelipe quintto de media bara de Altto y mas de terzia de Ancho"[58]. "Ytten ottro liensso rettratto del rey nro sor Dn Phe quinto de a bara de largo Y mas de media de ancho con su moldura. Ytten ottro liensso rettratto de la reyna nra señora del mismo ttamaño."[59]

Una muestra del afán por ensalzar al linaje, resaltando sobre todo a quienes destacaron por oficio y beneficio, como rebela el mercader vasco Santiago de Curuzelaegui:

> *"Ytt Dos retrattos del sr Dn Gabriel de Curuzelaegui hermano del dho Difuntto, Cauº del horden de snthiago Gouernador y Capn General de las Yslas filipinas y presidentte de la Real audiençia de eellas, el vno tiene dos varas y media de largo y vara y quarta de Ancho sin moldura y el ottro de medio cuerpo dorado y estofado que tiene dos tterçias en quadro.*
> *Ytt dies y seis quadros de la casa de Austria de a dos varas y media de largo y vara y quartta de Ancho q se le entregaron al señor Don Alonso del castillo Rueda del consejo de Su Magd y su oydor en la Real audiençia de la casa de la Contratasion de las yndias de esta dha ciud por el dho sr Dn Santiago de Cruselaegui y por Don xptoual de Curuselaegui su hermano para el efecto de adornar la casa, al señor Don luis de Zalcedo que al presente es asistente de esta ciud."*[60] (Fig. 8)

Fig. 8 Escudo de armas de don Manuel López Almonacid Pintado (+ 1745). En la caja de escalera de la que fue su casa, en la calle Santiago, Sevilla.



Otro componente de este panteón familiar es la serie de hombres de la fama. Veamos que un hombre de iglesia, como el canónigo del Salvador, don Alonso de la Cueva, poseyó "catorce retratos de honbres de fama", valorados al ínfimo precio de cuatro reales cada uno[61]. El propio canónigo tenía su retrato ("vn rretrato de cuerpo entero del dho sr canonigo de cincuenta reales"). Y otro más ("vn rretrato de medio cuerpo del dho sr canonigo en cinquenta Rs.")[62].

Aunque no es pródiga la documentación notarial en noticias sobre andanzas familiares, referencias de arraigos y de hechos que hacen historia, algunos indicios encontramos. Así interpreto la presencia, entre los bienes de doña María de Suariago, viudad de Enrique Jansen Tol, de "dos pinturas en papel de la coronaçion del emperador carlos quinto y las honrras"[63]. Y aunque se trata de una simple gota en un mar de papel, no ha de ser la única.

En cambio, más abundante son los datos relativos a la existencia de mapas y vistas de ciudades en los hogares, sobre todo de extranjeros. Una ventana al mundo de la que dispone el italiano Pablo Garçoni en su casa sevillana:

> "Yten doze Mapas payses de a dos baras y tres quartas de largo y tres quartas de ancho iguales con molduras negras.
> Yten otras [sic] dies y ocho mapas de papel de diferentes tamaños."[64]

El gusto por la corografía se advierte también en algunas bibliotecas, donde figuran libros y relatos de geografía y viajes, así como Atlas. He ahí el caso del ilustrísimo obispo electo de Ceuta, dr. don Luis de Ayllón y Quadros, que tenía, en su biblioteca un "Atlas en flamenco", en dos tomos[65].

Las devociones particulares

Entre los objetos más queridos por las familias destacan las imágenes de devoción, que son cuidadas y dispuestas para el culto en las mejores condiciones. Se han podido documentar pequeños trabajos de talla y ensamblaje para ello. Y no precisamente a artífices desconocidos, como ocurrió en el caso de Francisco de Urquizu, que solicitó al escultor Martín Moreno y al latonero Pedro de Silva una peana de ébano y borne para el crucifijo de marfil que poseía[66].

En algún caso el trato reverencial al objeto de devoción se manifiesta en detalles como "vn lienço de la cruz a questas con su marco dorado y negro y cortina de lienço de quatro baras de alto y tres de ancho"[67]. O también: "Un Eccehomo con su marco negro e cortina asul"[68]. (Fig. 9)

Algunas manifestaciones del arte votivo traspasan cierto límites expresivos, abandonan la mesura que en este campo se ha dado, o se adaptan a formatos y soportes diversos, para conectar con las emociones de los fieles más que con la sensibilidad de los amantes del arte. Valga un ejemplo: Alejandro Massi poseía medallas pintadas ("Otra medalla de oro por una parte pintado san Josephe y por otra san Bartholome"[69]), y también: "Vna lamina de nra señora con el niño Jesus en brasos dentro de vnas flores de Raso y seda bordadas

Fig. 9. Anónimo mexicano. *Divino indiano*. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz. A. 1674.



en dho Raso blanco con guarniçion de ebano y cortina de tafetan verde [y] Dos Ramilleteros grandes de flores contra hechas con sus harras doradas y azulejos [¿?]"[70].

El trasiego de mercaderes italianos y flamencos aportaron a la ciudad también imágenes de las diversas devociones originarias. A modo de ilustración recordemos que el italiano Paolo Garçoni falleció en Sevilla, quedando sus bienes a disposición de herederos. Entre otros se menciona en el inventario realizado en el verano de 1689, un cuadro del *Santo Cristo de Luca*[71].

Resultan sorprendentes los resultados de las incursiones en los hogares sevillanos a través de las escrituras notariales. Y en el tema de devociones nos encontramos con que la devoción a san Fernando ya se daba antes de 1671 a través de iconos repartidos por los domicilios particulares, incluso a la mediación del siglo. No sorprende encontrar entre los enseres que recibió en dote de su mujer el platero de oro Cristóbal Rodríguez un "quadro del sto rrey don fdo sin quarniçion"[72]. Ni que doña Jerónima Baena poseyera un cuadro del santo rey en 1655[73]. Por último, se sabe que el pasamanero Francisco Farfán de los Godos poseía, al casarse, una treintena de cuadros, entre los que eran mayoría los de devoción. Y junto a san Fernando, la Virgen de los Reyes y san Isidro Labrador, además de la Virgen de la Rosa[74]. Al lado del santo patrón del cabildo sevillano debió de popularizarse el culto doméstico a la Virgen de la Antigua. Sin embargo no es tan habitual como se pudiera pensar.

A ambos los hemos encontrado citados entre los bienes de las élites locales y la medianía mercantil. Ambos figuraban entre las posesiones de doña Luis de Galarraga, viuda de don Sebastián Fernández (*San Fernando* y *Nuestra Señora de la Antigua*, ambos de vara y media)[75].

La Virgen de la Antigua es adoptada por algunos de los extranjeros afincados en la ciudad. Se convierte así en su "embajadora votiva". Suya la hizo Enrique Jansen Tol, como recuerda su viuda, María de Suriago, a través del inventario de sus bienes: "un quadro grande con su moldura de nra señora del antigua"[76].

El *Santo Rostro* de Jaén lo encontramos en el domicilio del canónigo de la colegial, don Alonso de la Cueva: "Yten una hechura de vna beronica de xaen en lienço sin guarnicion en veynte rreales."[77]. Y así podríamos desgranar otras devociones locales, algunas de procedencia foránea, pero plenamente arraigadas en la ciudad, como la Virgen del Pópulo.

IV. De más allá

Para concluir nos adentramos en el ámbito funerario, reparando en el comportamiento de la sociedad sevillana ante la muerte y específicamente en su secuela artística[78]. Legados, encargos y cuantos pasajes documentales aluden de un modo u otro a la producción artística dirigida o "reconducida" al ámbito funerario, permiten escribir un capítulo importante en la historia del coleccionismo, pero también nos ayudan a descubrir el destino último de "lo mejor de cada casa".

Algo que recordar

Es evidente que hay obras con gran valor sentimental o devocional, muy por encima del crematístico, y sin duda entre las posesiones más valiosas de sus poseedores. Es la razón por la que no pocos legados artísticos recayeron en el círculo familiar, cuando no en las instituciones religiosas. He ahí el caso del canónigo de la catedral de Sevilla, el doctor don Antonio de Flores y León, oriundo de Castro del Río (Córdoba). En una clausura de esta localidad se encontraba alojada su hermana, sor María de Santa Teresa, por lo que fue la receptora de algunas de sus más apreciadas prendas a la hora del fallecimiento. Así lo declara en su testamento:

> *"Ytt en memoria del Grande amor y Cariño Con que siempre e estimado a mi hermanda la dha soror maria de Santa theressa religiossa descalssa en el dho Comvto de Santo Domº de Escala Celi que esta en la dha Villa de Castro el rio de cuya virtud y Genio angelical e tenido siempre tanto que deprender Venerandola como a obserbantissima religiossa mando se le de dos Pinturas de la Vida y martirio de san Pelayo martir de Cordoua de mano de Antolines dos quadros con marcos dorados de a tres quartas cada vno el vno de nra señora Pasabiensse y el otro de señor sn Joseph; dos laminas pequeñas con vidrieras la vna de Santa Theressa y la otra de sn Diego Vn baulito Bordado con reliquieas entre bidrieras cuyo culto estara mas decente entre la obserbancia de tan Santa comunicadad [sic] mi rossario y mi semanero de Semana Santa..."*

No es raro que quienes asumieron responsabilidades de gobierno en las congregaciones religiosas, fueras especialmente proclives a depositar sus enseres más queridos en el espacio en que se desenvolvieron. No se trataría tanto de asegurar la perduración de un objeto, como de compartir algo querido con quienes llegaron a ubicarse en su mismo ámbito de cotidianeidad. Es el caso del legado que recibió en 1650 la Sacramental del Salvador, consistente en "una colgadura de brocateles hecho y un palio negro y una fuente de plata"[79].

Por lo más sagrado

Muchos de los objetos que acabaron en manos de la religión había estado previamente ocupando su sitio en el oratorio de las grandes casas sevillanas. Estos recintos llegaron a convertirse en auténticos museos de arte sacro. En el del vasco Santiago de Curuzelaegui nos encontramos:

> *"Ytt siete quadros que estan en el oratorio vajo de las dhas casas los seis de la historia del santo Rey Dauid y el otro del triunfo de la Cruz con sus marcos (a partir aquí parece corresponder a paños) de media caña dorados y tienen de cayda cada uno vna vara de acnho, los tres a dos varas y media y dos de a tres baras poco más, otro vara y tercia, y el otro dos varas y quartas."*[80]

En el de Pedro Soto Sánchez destacó el cuadro del presbiterio, pintado por Juan de Valdés Leal y enmarcado por el ensamblaje de Martín Moreno[81].

Todavía a mediados del siglo XVII ingresaban con regularidad en el puerto de Sevilla objetos artísticos y artesanales procedentes de ultramar, con destino de espacios religiosos. No es americano, pero sí se mimetiza con los ejemplares de aquella procedencia, el ostensorio que 1729 donó doña Isabel Pérez Cano a la catedral de Sevilla. Una obra de arte del platero sevillano Ignacio de Tamaral, que testimonia la "contaminación" estética de la orfebrería sevillana con los patrones creativos peruanos, bien conocidos a través de la infinidad de piezas que llegaron a la ciudad desde ultramar. Y no es extraño que se produzca semejante proceso de armonización en un trabajo encomendado por al artista por quien estaba muy vinculada a la Carrera de Indias por vía familiar.

En consecuencia

He tratado de poner orden en las ideas extraídas de los documentos consultados, con la intención de saber un poco más sobre el aprecio del arte en el ámbito doméstico. Y luego de una larga deriva he llegado a una serie de conclusiones, relacionadas por lo general con la sensibilidad artística de la sociedad sevillana del momento. El gusto artístico se acompasa al ritmo de los tiempos, a los cambios sociales y culturales, así como a las contingencias político-económicas. Se aprecia una evolución, lógica, sobre todo en el papel creciente de las élites económicas, frente a las sociales. Más dinámicas y abiertas al mundo, lo que les responsabiliza en gran medida del complejo mundo cultural de la segunda mitad de siglo, en el que se verifica una reacción sincrética, por amalgama de conceptos y modismos europeos y americanos. Flandes sigue pesando, tanto como Italia, en la creación de los

artistas locales, pero en el conjunto de los productos culturales, el aporte de los Indias y de Oriente es muy grande.

Otra cuestión se ha planteado en las páginas que anteceden: de facto se conjugó más el verbo "poseer" que "coleccionar". La acumulación o la posesión no necesariamente condujo a formar colecciones artísticas. De ahí que debamos utilizar con mucha cautela el concepto y término "coleccionismo" para el conjunto de la sociedad sevillana. Además, cuando se ha podido verificar la práctica ha sido antes con las artesanías que con las obras de arte. Y aún así tampoco queda claro que no fuera producto del exclusivo deseo de exhibir objetos atesorados, reunidos con criterios muy leves. Se ha podido documentar esta actitud. También el gusto por mostrar elementos de carácter simbólico, con destino a visibilizar las devociones particulares. En estos casos no hay problema para referir la procedencia de los objetos y el material en que fueron hechos.

Y en este punto hay que resaltar el valor intrínseco de las prendas importadas desde las Indias, pues eran rarezas y muchas tenidas como curiosidades.

Como se avanzó en la introducción a este estudio, son muchos los indicios y pocas los datos objetivos, aún así han sido de utilidad unos y otros para dar forma a este ensayo, que sirve de avance a un trabajo más profundo y extenso relativo a este ámbito del barroco sevillano que estoy preparando. Pero esa es harina de otro costal...

Notas

1. No trato tanto de desentrañar la relación entre los objetos y su uso, al modo como lo han hecho estudiosos de Norbert Elías (E*l proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993), Arjun Appadurai ("I. Introducción: las mercancías y la política del valor", en A. Appadurai ed., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991) o los más cercanos Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en *Historia de la vida cotidiana en México,* tomo II. *La ciudad Barroca*, dir. Pilar Gonzalbo Aizpuru (México, Fondo de Cultura Económica, 2005), págs. 81-109; o el de Cecilia Edith Moreyra, "Vida cotidiana y entorno material. El mobiliario doméstico en la ciudad de Córdoba a fines del siglo XVIII", *Historia Crítica*, 38, 2009, 122-144.

2. F. Quiles, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla, Diputación Provincia/UPO, 2007.

3. Inventario de los bienes de María Luis, viuda de Domingo Barrio. A[rchivo] H[istórico] P[rovincial de] S[evilla], lib. 11850, fol. 418-419r; 1650. En este punto quiero reconocer una obra singular en nuestro panorama historiográfico, honrando de paso la memoria de su autor: *Pintores y doradores en Sevilla*. 1650-1699. Bloomington, Author House, 2006. Duncan Th. Kinkead presenta en ese libro su extraordinario trabajo de recopilación de documentos notariales. Hoy, después de casi una década desde que se publicara, seguimos reconociendo el mérito del trabajo. Desafortunadamente Duncan ya no está entre nosotros y no podrá disfrutar del aprecio público de quienes le seguimos.

4. AHPS, 11847, fol. 655r. 29-VI-1649,
5. AHPS, 10298, fol. 551r; 5-VIII-1690.

6. AHPS, 10207, fol. 87vto; 25-VIII-1650.
7. AHPS, 10207, fol. 88r; 25-VIII-1650.
8. AHPS, 10207, fol. 88r; 25-VIII-1650.

9. Desde Julius Schlosser (*Las cámaras artrísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Akal, 1088) hasta Antonio Urquízar Herrera (*Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007; en especial págs. 15-21), pasando por Miguel Morán y Fernando Checa (*El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985), por sólo citar algunos de los textos más divulgados, han puesto el énfasis en la importancia del coleccionismo de rarezas durante el siglo XVI.

10. AHPS, 10207, fol. 163r. 1650-VIII-23.
11. AHPS, 10207, fol. 565vto. 12-XII-1650.

12. Más allá del concepto general de la dote como "vehículo transmisor de las propiedades", hemos de verlo como vínculo familiar y como testimonio del papel que en sociedad ha de jugar la mujer casada. Mª. Jesús Gimeno Sanfeliu, *Patrimonio, parentesco y poder. Castelló (XVI-XIX)*, Castellón, UJI/Diputación Provincial, 1998, pág. 220.

13. Proverbios y cantares. Nuevas Canciones, 2ª parte, LXVIII.

14. F. Quiles, "Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 12, 2006, pág. 58; F. Quiles, "Abril para morir. Colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649)". En C. López, Mª. Á. Fernández y Mª. I., coord.., Rodríguez, *Barroco iberoamericano: Identidades culturales de un imperio*. Santiago, Andavira ed., 2013, t. II, pág. 269.

15. 11853, 2104, 5-VIII-1651.

16. A la postre es la "economía doméstica" lo que se mide a través de este inventario, para ajustar los datos a la hora del reparto de la legítima. Vid. F. J. ARANDA PÉREZ, "Prosopografía y particiones de bienes: una propuesta metodológica para el estudio de las oligarquías urbanas castellanas en la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna*, 12 (1991), págs. 259-276, en concreto p. 267.

17. AHPS, 4446, fol. 712vto; 13-VIII-1655.

18. Inventario de bienes de Antonia Antonio, viuda de Francisco de Conique, caballero de la orden de Santiago y Veinticuatro de la ciudad. AHPS, 10207, fol. 444vto. 26-XI-1650.

19. Idem.
20. Idem.

21. Para el XVI hay un estudio muy clarificador, que es de aplicación también para a nuestro periodo: J. M. Sánchez Sánchez, "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI. Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103, 2013, págs. 177-196.

22. J. Palomero, "Notas sobre el taller de Zurbarán. Un envío de lienzos a Portobelo y Lima", S. García, ed., *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo. Actas y Estudios*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990, págs.313-

330; B. Navarrete, *Zurbarán y su Obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo.* Valencia, Generalitat, 1998.

23. AHPS, 10211, fol. 517r. 17-IV-1652. Todos los cuadros debían de estar acabados en seis meses, habiendo estipulado un precio de 46 reales la unidad.

24. No es nuevo y ya se conoce esta práctica a principios del XVI. Catalina de Ribera poseyó una vitrina donde se disponían cerámicas.

25. El documento ya lo cito en mi libro: *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla, Bosque de Palabras, 2009, págs. 185-190. Más sobre este personaje: J. Garmendia, "Los hermanos Curuzelaegui de Elgoibar". BRSBAP, 1, 1993, págs… Al respecto léase: Mª. Concepción García Sáiz, "Arte viajero. De objeto de consumo a pieza de colección". In Guiomar de Carlos Boutet, coord., *España y América : un oceano de negocios : quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 2003, págs. 203-208.

26. Todo fue entregado en México. 10205, fol. 737, 1650
27. AHPS, 11853, fol. 212vto; 5-VIII-1651.

28. A. Urquízar, "Imaginando América: Objetos indígenas en las casas nobles del Renacimiento Andaluz", *Historia y Genealogía*, 1, 2011, págs. 205-221.

29. No pierde vigencia el libro de Julius von Schlosser sobre *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío* (Madrid, Akal, 1988), donde hace un análisis del gusto por las rarezas que sigue siendo válido.

30. F. Quiles, "El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/Anuario de Historia de América Latina*, 43, 2006, pág. 78.

31. Sobre los extranjeros, véase mi artículo: "Los extranjeros y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca". *Congreso Internacional "Imagen y Apariencia*", Murcia, 2009, s./p. Url: http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/schedConf/presentations. Visitado en diciembre de 2015.

32. En su momento, Enriqueta Vila midió la magnitud de este colectivo: "Una amplia nómina de hombre del comercio sevillano del s. XVII", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 30 (2002), págs. 139-191.

33. Entre los numerosos estudios sobre el colectivo de cargadores de Indias, agrupados entorno al Consulado y a su Diputación, cabe resaltar, aparte de los textos de Enriqueta Vila, los de Antonia Heredia (entre otros: "La Casa Lonja de Sevilla en el siglo XVIII". *Arhivo Hispalense*, 209 (1985), págs. 17-44"Élite y poder: Comerciantes sevillanos y asociaciones mercantiles en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, 213 (1987), págs. 69-92; "Casa de la Contratación y Consulado de Cargadores a Indias: afinidad y confrontación", en E. Vila, A. Acosta y A. L. González, coord., *La Casa de Contratación y navegación entre España y las Indias*, Sevilla, EEHA, 2004), Julián B. Ruiz y Cristina García (*Cargadores a Indias*. Madrid, MAPFRE, 1992). Yo mismo me hice eco de este grupo en el texto citado más arriba, "El arte en un emporio mercantil…"

34. Un trabajo espléndido el de Natalia Juan sobre el gusto y la decoración en los espacios benedictinos españoles. N. Juan García: "Decorar el espacio según el gusto. El arte, el coleccionismo y el mobiliario en el interior de las celdas benedictinas en los siglos XVII y XVIII. Estética barroca alejada de la pobreza monacal". ASRI. Arte y sociedad. Revista de investigación, 0 (2011), s. p. Más

directamente relacionadas con los ámbitos domésticos: C. Abad Zardoya: “La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 19 (2004), págs. 409-425. No cabe aquí la obligada selección de textos que han estudiado el gusto como concepto dinamizador de la creación artística, pero no podemos dejar de citar algunas obras importantes: Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator,* Madrid, Visor, 1991; John Beardsley, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1997; Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999; Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Barcelona, Altaya, 1995; Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 2000; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2001; Galvano de la Volpe, *Historia del gusto*, Madrid, Visor, 1987, entre otros.

35. Declaración de capital de bienes al contraer matrimonio con doña Angela Daniel dddAHPS, 10213, 19-XII-1652; fol. 267vto.

36. AHPS. 10213, 19-xi-1652, FOL. 346; El acuerdo es entre el ensamblador Pedro Márquez y el dorador Diego de Santiago. En la carta de pago, más explícita, se dice que el artífice se comprometió con Laureano de Godoy y Diego de Santiago, en hacerles dos contados de cinco cuartas de largo y tres de alto, a cada uno, todos “de marqueteria de euano y marfil y su moldura de Euano y todo lo demas de la delantera de euano los testeros de palo mulato con perfiles de naranjo con sus escritorillo dentro de la mesma marqueteria” y “sin brose ni cosa que tocase a dorado”. AHPS, 10211, 878; 19-VII-1652.

37. AHPS, 11849, fol. 683r; 1650.
38. AHPS, 10209, fol. 889vto. 1651-I-25.
39. AHPS, 10298, fol. 551r; 5-VIII-1690.

40. “Ytten vn liensso de ttres baras en quadro con su moldura de la Combercion [sic] de Sn Pablo”. AHPS. 10321, fol. 602r.

41. AHPS, 11847, 653-663, 29-VI-1649. Vivía en el corral del Rey y estuvo casado con doña María Maldonado, quien a la sazón hace el inventario.

42. 11847, fols. 933r/v; 19-VII-1649.
43. AHPS, 11850, of. 18, fols. 418-9; 1-XI-1650.
44. AHPS, 11850, fol. 620-621r, 1650.
45. AHPS, 11849, fol. 213; 20 de mayo de 1650.
46. 11847, 1035-1039; 12-IX-1650. Cita de 1035r.
47. AHPS, 10296, 1689, 370vto.

48. Inventario efectuado por su viuda doña Juana Peri y Andrés Bandorne. AHPS, 10296, 20-IX-1689. 688r.

49. F. Quiles, “De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666). *Laboratorio de Arte*, 16 (2003), págs. 135-150.

50. El primer trabajo de síntesis se convirtió en carta de presentación del colectivo, aunque se redujo al necesario aporte documental. D. T. Kinkead, “Pintores *flamencos en la Sevilla de Murillo”. Archivo Hispalense, 195 (1981), págs. 37-54.*

51. AHPS, 11853, fol. 277; 14-VIII-1651. Era huérfano, natural de Málaga, y de inmediato ingresó en el taller de Antonio de Valdivieso. Idem, fol. 279. Más noticias sobre este pintor en el artículo arriba citado de D. T. Kinkead.
52. AHPS,11853, fol. 510, 1651.

53. AHPS, 10207, fol. 88r; 25-VIII-1650.

54. Una serie valorada en 200 reales, aunque bien valorados, menos que los "nuebe quadros de debosion de diferentes imajenes. (en 500 reales)" 11853, fol. 788vto.

55. AHPS, 16991, of. 24, fol. 966r. 2-IV-1645.
56. AHPS, 620-635r; 19-VII. 10321. fol. 625r.
57. Idem, 625vto-626r.
58. Idem, fol. 625vto.
59. Idem 626r.
60. AHPS, 10287; 3-X-1684; 1301r.
61. AHPS, 10210, fol. 436r; 14-XII-1651.
62. Idem.
63. AHPS, 10209, 1651-I-25, fol. 889r.
64. AHPS, 10296, 1689-IX-1, fol. 371r.
65. AHPS, 10287, 1684-IX-16, fol. 1157vto.

66. "Vna peaña de madera de hebano y borne del tamaño y modo que señala el diçeño y traza que Hauemos echo que queda firmado de las partes y del presente ssno para vn santo christo de marfil que el susodho tiene y e de Haçer en ella todo lo que toca a mi ofiçio en la madera y ajustarla y pulirla e yo el dho pedro de silva he de haçer todo lo que el dho diçeño muestra de bronçe y lo hauemos de asentar y ajustar" AHPS, 12917, of. 19, 20-VI-1650.

67. Inventario de bienes de Antonia Antonio, viuda de Francisco de Conique, caballero de la orden de Santiago y Veinticuatro de la ciudad. 10207, fol. 444vto. 26-XI-1650.

68. 4446, 486vto; 1655. Inventario de bienes de doña Violante Enríquez, mujer de Diego Núñez Álvarez.

69. AHPS, 11847, 657r, 29-VI-1649.
70. Idem, 655vto.
71. AHPS, 10296, 1689-IX-1, fol. 370vto.
72. AHPS, 10206, 969r. 1-VI-1650.

73. AHPS, 4445, 1655, fol. 743vto. Almoneda. "yten en saluador de espinosa se rematto un quadro del santo Rey Don fernando de dos bara en diez y seis reles"

74. AHPS, 11849, fol. 214, 20-V-1650. Los cuadros fueron tasador por un pintor, no llegando a los mil reales.

75. AHPS, 10287, 1684- fol. 1164r.
76. AHPS, 10209, fol. 889r.; 25-I-1651.
77. AHPS, 10210, fol. 437r. 1651-XII-14.

78. A. Urquízar, "El horizonte funerario y los límites de la apreciación estética. La promoción diferida en el encargo de la obra artística", *III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Sevilla, UPO, 2001, págs. 224-230.
.
79. AHPS, 11849, fol. 872; 1650.
80. AHPS, 10287, 1684-X-10, fol. 1303r.

81. F. Quiles, "El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, ns. 12-13 (2007-2008), pág. 123.

Este libro se acabó de imprimir 23 de abril de 2016,
Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor, en que celebramos
a Miguel de Cervantes, “Príncipe de los Ingenios”.